

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

I generi della canzone in Italia: teoria e storia, dal fascismo al riflusso

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1700858> since 2019-05-05T10:59:42Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
Dipartimento di Studi Umanistici
Dottorato di Ricerca in Spettacolo e Musica
XXVIII Ciclo

I generi della canzone in Italia:
teoria e storia
Dal Fascismo al riflusso

Candidato:
Jacopo Tomatis

Tutor:
Prof. Franco Fabbri

Coordinatore del Dottorato:
Prof.ssa Giulia Anastasia Carluccio

AA.AA. 2013/2015
Settore scientifico disciplinare: L-ART/07 - L-ART/08

Elwood: What kind of music do you usually have here?
Bar Lady: Oh, we got both kinds: we got Country *and* Western.
(*The Blues Brothers*, 1980)

Indice

1. INTRODUZIONE	13
1. I generi musicali e la storia della musica	13
2. Dai generi alla storia della canzone italiana (e ritorno): metodologia e documenti	17
PARTE PRIMA: TEORIA	
2. STORIA E STORIE DELLA POPULAR MUSIC	23
1. Che cos'è la storia della popular music?	25
1.1. Un matrimonio mancato?	25
1.2. Definire la popular music in una prospettiva storica	27
2. I modelli scomodi della storiografia musicale	32
2.1. Storia delle opere vs. storia sociale	32
2.2. Storia della ricezione, individui e generazioni	34
2.3. Una storia con regole speciali?	37
3. Gli storici e la popular music	39
4. «Rockologia» e narrazioni	43
4.1. L'«era del rock» e le storie totalizzanti	43
4.2. L'«estetica del rock» e le storie legittimanti	46
4.3. Narrazioni moderne della storia della popular music	48
4.4. Licenze postmoderne	53
5. Prime conclusioni: organizzare la storia della popular music	54
5.1. Come sono organizzate le storie della popular music?	54
5.2. Fare storia con i generi	55
3. UN MODELLO PRAGMATICO DEI GENERI MUSICALI	61
1. Le teorie dei generi e la storia	61
1.1. La storia delle teorie dei generi	61
1.2. Teorie dei generi letterari e idee di storia	63
1.2.1. Generi tradizionali e (neo)classici	63
1.2.2. Generi, strutturalismo, semiotica	65
1.3. I generi nella musicologia	67
1.3.1. Generi e musica assoluta	67
1.3.2. Generi e stili	69

2. I generi nell'epoca della cultura di massa	72
2.1. Nuove funzioni di genere	72
2.2. Teorie dei generi della popular music	75
2.2.1. Il modello di Fabbri	75
2.2.2. Mondi, culture, industria: tendenze sociologiche	78
2.2.3. Altre voci: i generi come strumento critico	85
3. Verso un modello: dalla teoria alla pratica (e ritorno)	87
3.1. Idee di genere a confronto nella teoria	87
3.1.1. Generi nella società vs. generi del discorso	88
3.1.2. Generi assoluti vs. generi relativi	88
3.1.3. Generi propriamente detti vs. generi meno «generici»	89
3.1.4. Generi vs. categorie euristiche	90
3.1.5. Sincronia vs. diacronia	91
3.1.6. Ordine vs. caos	91
3.2. Idee di genere nella pratica quotidiana: quattro esempi in forma di aneddoto	93
3.3. Conclusioni. Quale modello? Quali generi?	99
4. Un modello pragmatico	102
4.1. Che cosa sono i generi musicali?	102
4.2. A che cosa servono i generi musicali?	105
4.3. Come funziona la comunicazione di genere?	107
4.4. Musica e parlare di musica: i generi come discorsi	111
4.5. Ripensare i concetti chiave	115
4.5.1. Comunità	115
4.5.2. Competenza	121
4.5.3. Convenzioni	123
4.5.4. Stile e stilizzazione	124
4.5.5. Ideologia	126
4.6. Conclusioni: pratiche, scaffali e nuvole	127
4. FARE STORIA CON I GENERI: QUESTIONI METODOLOGICHE E FONTI	129
1. Quali oggetti per la storiografia musicale?	129
1.1. Generi musicali in «crisi d'identità»	129
1.2. Ricezione, sincronia, diacronia	133
2. I generi come strumento di storia	135
2.1. I generi come auto-riflessione critica	136
2.2. Nella pratica: i generi come fonte e documento	138
2.2.1. Nuovi documenti per una nuova storia della musica	138
2.2.2. Le etichette di genere come principio d'ordine per la narrazione storica	140
2.2.3. Semantica storica delle etichette di genere e storia delle idee	142
2.3. Limiti metodologici	144
3. Conclusioni: una storiografia musicale con nuovi oggetti e nuovi progetti	146

PARTE SECONDA: STORIA

5. L'INVENZIONE DELLA «CANZONE ITALIANA» 151

1. Che cos'è una canzone? Che cos'è la canzone italiana?	151
1.1. «Canzone»	151
1.2. «Musica leggera» e «canzonetta»	153
1.3. La «canzone (all')italiana»	155
2. Canzone, italianità musicale e pubblico nazionale	157
2.1. Canzoni e mandolini: l'origine «popular» dell'italianità musicale	157
2.2. Radio e pubblico nazionale	161
2.3. Il Fascismo, la canzone, le musiche afroamericane	163
2.3.1. Il jazz e il regime	163
2.3.2. Autarchia, pragmatismo e «italianità» della canzone	166
2.4. Il lungo «Trentennio»: continuità a cavallo della guerra	170
2.5. Un luogo comune metodologico: Sanremo «specchio della nazione»	172
3. L'invenzione della «canzone italiana»	176
3.1. Sanremo e l'«italianità» della canzone	176
3.1.1. Restaurazione e valorizzazione: la Rai e Sanremo	176
3.1.2. Il successo della formula-festival	181
3.1.3. Il tifo per la canzone, le riviste popolari e la costruzione dell'italianità	184
3.1.4. «Buone cose di pessimo gusto»: nostalgia, leggerezza, effimerità	189
3.1.5. Tradizione, modernità, autenticità	193
3.2. Come suona una «canzone italiana»? Identità nazionale e stereotipi musicali	195
3.2.1. Canzoni «italiane», «americane», «europee»: Ruccione contro Rossi	196
3.2.2. Contraddizioni e meta-canzoni	200
3.2.3. Il caso della beguine	205
3.2.4. Nostalgia e popolaresco	207
3.2.5. Qual è la tipica «canzone all'italiana»?	211
3.3. L'invenzione della tradizione	214
3.3.1. Canone e italianità	214
3.3.2. La canzone (all')italiana come tradizione inventata	216

6. L'ERA DEI RITMI 219

1. La musica da ballo in Italia	219
1.1. Storia del ballo e storia della popular music	219
1.2. La diffusione dei nuovi balli in Italia	222
1.2.1. Ballare Sanremo: i confini fra canzone e ballo	222
1.2.2. I ritmi fra centro e periferia	224
1.2.3. Dall'habanera allo shake	226
1.3. Ballare fa male: I ritmi, il loro depotenziamento, il panico morale	233
2. Ballo, ritmi e competenza musicale	238
2.1. I ritmi come tassonomia	239

2.2. Ritmi e competenza musicale	242
2.2.1. Competenza coreutica	242
2.2.2. La svolta della «syncopation»	246
2.2.3. Competenza musicale e ritmica	248
3. Il rock and roll in Italia	253
3.1. Rock and roll e storia nazionale	253
3.2. Una nuova musica da ballo americana	255
3.2.1. L'arrivo del rock and roll in Italia	255
3.2.2. Il rock and roll come ritmo e ballo	259
3.3. Panico morale preventivo	262
3.4. Tradurre il rock and roll: cover e nuovi significati	268
3.5. La nascita di una «classe giovanile»	272
7. NUOVI GENERI, NUOVE ESTETICHE: URLATORI, CANTAUTORI E ALTRI	277
1. Dischi, juke box, riviste... Il boom economico e le nuove pratiche musicali	277
2. I nuovi protagonisti della canzone italiana	283
2.1. Tassonomie intorno al passaggio di decennio	283
2.2. Domenico Modugno e i «cantanti-chitarristi»	288
2.2.1. «Nel blu dipinto di blu»: un momento di svolta?	288
2.2.2. Autori, cantanti, chitarristi	291
2.3. «Chansonnier»: ispirazione e influenza francese	295
2.4. Gli urlatori	301
2.4.1. I musicarelli, i vecchi, i giovani	301
2.4.2. Tony Dallara e il «disco dei Plattèrs»	306
2.4.3. Il neologismo «urlatore»	312
2.5. I cantautori	320
2.5.1. I cantautori prima di «cantautore»	320
2.5.2. Quattro debutti: Gaber, Meccia, Bindi, Paoli	321
2.5.3. L'introduzione del neologismo «cantautore»	333
2.5.4. Le convenzioni del genere e la formazione del canone	339
2.5.5. Le cantautrici fuori dal canone	343
3. Conclusioni: nuove estetiche per nuovi personaggi	349
3.1. I nuovi divi e il nuovo contesto della discografia	349
3.2. La canzone come arte: autenticità, autorialità, ascolto	352
Appendice: i debutti discografici dei primi cantautori	358
8. INTELLETTUALI E CANZONE	361
1. Il dibattito culturale sulla canzone dal dopoguerra ai primi sessanta	361
1.1. Introduzione: Adorno, Gramsci, De Martino, Lomax, Bartók...	361
1.2. La canzone non è arte: snobismo e <i>guilty pleasures</i> , aspettando Adorno	364

1.3. Per chi suona la canzone? La «musica di consumo» e il suo pubblico	371
1.3.1. Lo «strabismo culturale» della stampa di sinistra	371
1.3.2. Diego Carpitella e la «musica di consumo»	378
1.3.3. «Salvo errore od omissione...»: Massimo Mila	384
1.3.4. Per chi suona la canzone?	387
1.4. La «canzone neorealista» e Cantacronache	389
1.4.1. Canzone e estetiche della realtà	389
1.4.2. Cesare Zavattini e un progetto di «canzone neorealista»	392
1.4.3. Cantacronache, il realismo, la canzone	395
1.4.4. Sull'influenza di Cantacronache	403
1.4.5. Le canzoni della cattiva coscienza	405
1.5. Le «canzoni dell'intellettuale» e la «canzone milanese»	409
2. Progettare e inventare generi	414
2.1. Umberto Eco: una canzone «nuova» e «diversa»	414
2.1.2. Due articoli e una polemica	414
2.2.2. La «canzone diversa»	417
2.2. La «musica popolare» e la «nuova canzone»	420
2.2.1. Il popolo e il folk revival	420
2.2.2. Il Nuovo Canzoniere Italiano, la musica popolare e il canto sociale	423
2.2.3. Ridefinire la «nuova canzone»	430
9. «MUSICA NOSTRA», BEAT E FOLK: GENERI E COMUNITÀ GIOVANILE	437
1. Musiche e giovani alla metà degli anni sessanta	437
1.1. Una fase di transizione	437
1.2. Spazi virtuali e comunità giovanile	438
1.2.1. Riviste e radio per giovani, da Ciao amici a Bandiera gialla	439
1.2.2. La comunità giovanile dall'interno e dall'esterno	444
1.3. I modelli ideologici della «musica nostra»	447
1.3.1. Confini e estetiche	447
1.3.2. La retorica del collettivo	450
1.3.3. Associazionismo, comunità e cattolicesimo	452
1.3.4. I gruppi e l'immagine del gruppo	458
2. Fra «beat» e «folk»	462
2.1. Confusioni «beat»	462
2.2. Il «folk italiano»	465
2.2.1. Due significati di «folk»: Leydi contro Dylan	465
2.2.2. La «moda del folk»	471
2.3. Linee verdi, rosse, gialle: «impegno» a confronto	475
2.3.1. Verdi contro gialli	475
2.3.2. La Linea rossa	478

10. L'INVENZIONE DELLA CANZONE D'AUTORE 485

1. Il Festival di Sanremo del 1967 485

- 1.1. Un momento di discontinuità 485
- 1.2. Il Festival in era «beat» 486
 - 1.2.1. Sanremo, i giovani, la nuova musica: 1965-1967 486
 - 1.2.2. Tenco e la «via del folk» 490
- 1.3. Dopo il Festival: la fine della «musica nostra» 496
 - 1.3.1. Vittime e amici 496
 - 1.3.2. «Credete ancora al Festival?» 498

2. Riorganizzarsi, riorganizzare le categorie 500

- 2.1. Il Club Tenco di Venezia 500
- 2.2. Estetiche a confronto al salto di decennio 503
 - 2.2.1. Fuori da Sanremo: pubblici diversi per una canzone «diversa» 503
 - 2.2.2. Quale etichetta? Quale estetica per la canzone? 505

3. L'invenzione della «canzone d'autore» 509

- 3.1. Prima del Tenco: i nuovi cantautori fra «arte» e «commercio» 509
- 3.2. Il Club Tenco di Sanremo e la scelta di «canzone d'autore» 516
- 3.3. Il primo canone della canzone d'autore 520
 - 3.3.1. La selezione 520
 - 3.3.2. «...sforna canzoni come un elettrodomestico»: Lucio Battisti fuori dal canone 523
- 3.4. La soluzione del Tenco: un nuovo spazio, nuove regole 527
- 3.5. La «tradizione» della canzone d'autore come poesia 534
- 3.6. Le nuove cantautrici 538

11. IL «POP ITALIANO»: UNDERGROUND, PROGRESSIVE E ITALIANITÀ 543

1. Crisi d'identità dal beat al progressive 543

- 1.1. Continuità e discontinuità fra anni sessanta e settanta 543
- 1.2. Il concetto di «progressive» 546

2. Critica musicale e estetiche del pop 551

- 2.1. Nuove riviste e nuove etichette di genere 551
 - 2.1.1. Da Ciao amici a Ciao 2001 551
 - 2.1.2. «Pop», «rock», «progressive», «avanguardia»... 554
 - 2.1.3. «Underground» vs. «pop» 559
- 2.2. Nuove strategie discorsive, nuove estetiche 562
 - 2.2.1. Ex-beat: il caso dei New Trolls 562
 - 2.2.2. Il pop come arte 570
 - 2.2.3. Ancora l'«italianità» musicale 574

12. DISCORSI POLITICI: GLI INTELLETTUALI, LA «MUSICA POPOLARE»,

LA CANZONE, IL FOLK, IL POP... **579**

1. La canzone (è) politica **579**

- 1.1. La stagione dell'impegno 579
- 1.2. Una nuova «nuova canzone» 581
 - 1.2.1. Il Nuovo Canzoniere Italiano dopo il 1967 581
 - 1.2.2. «Compagni» di viaggio: la «nuova canzone» e i nuovi cantautori 583
 - 1.2.3. La «saldatura» del 1975 e i Congressi della Nuova Canzone 588
- 1.3. La canzone d'autore come canzone politica 593
 - 1.3.1. Il problema del successo e il messaggio: il caso Rimmel 593
 - 1.3.2. Professionismo, entrismo, egemonizzazione 597

2. Il folk diventa (veramente) popolare **600**

- 2.1. Non consumiamo il folk 600
- 2.2. Il folk a *Canzonissima* 604
 - 2.2.1. «Un gruppo nuovo... particolare» 604
 - 2.2.2. Il dibattito: 1974-1975 607

3. Discorsi antagonisti fra pop, controcultura e politica **610**

- 3.1. Il pop come cultura 610
 - 3.1.1. Nuova sinistra, nuove riviste, nuovi gruppi, nuovi editori, nuove radio... 611
 - 3.1.2. La formazione dei nuovi critici militanti 615
- 3.2. Il «pop italiano» come «musica popolare» 622
 - 3.2.1. Disaccordi e equivoci sul «popolare» 622
 - 3.2.2. Pop italiano e nazionalismo di sinistra 626
- 3.3. Il proletariato giovanile e i padroni della musica 633
 - 3.3.1. «Riprendiamoci la musica»: gli scontri ai concerti 633
 - 3.3.2. La festa, il pubblico, i musicisti 636

13. 1976-1980: UNA CRISI DEI GENERI **641**

1. 1976 circa: tre crisi, una sola crisi **641**

- 1.1. Autopsie di una stagione politica 641
- 1.2. La crisi dei nuovi cantautori 643
 - 1.2.1. Il fallimento politico: il processo a De Gregori 643
 - 1.2.2. Il diritto del cantautore alla sua autodefinizione e il «cantautorato» 645
- 1.3. La crisi della canzone politica 650
 - 1.3.1. «Stavamo diventando dei cantautori» 650
 - 1.3.2. La crisi del circuito alternativo 654
- 1.4. Fine della festa: la crisi del pop italiano 656

2. 1977-1979. Verso il riflusso: una nuova fase della canzone italiana **659**

- 2.1. Nuove strategie di autenticazione per la canzone d'autore 659

2.2. Nuovi concerti, nuova critica, un «nuovo rock italiano»	663
2.2.1. Il ritorno della musica dal vivo	663
2.2.2. Il «nuovo rock italiano» (e il suo doppio)	667
2.3. Cosa resterà degli anni ottanta? Oltre la «crisi dei generi».	671
BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA	673
Monografie e saggi critici	674
Fonti documentarie e pubblicistiche	705
Discografia	731
Ringraziamenti	744

1.

Introduzione

1. I generi musicali e la storia della musica

Nel gennaio del 2014, all'inizio del mio secondo anno su questo progetto di ricerca, alcuni siti web rilanciavano con entusiasmo una *Music Timeline* prodotta dal settore ricerca di Google. Si trattava di un gadget interattivo nello stile della multinazionale di Mountain View, che – nelle parole dei ricercatori che lo avevano sviluppato – avrebbe permesso di «osservare i cambiamenti nei generi musicali attraverso i decenni» (Cicowlas & Lam 2014). Poiché in quel momento ero pienamente calato in teorie dei generi e teorie della storia, e tentativi di armonizzare le prime con le seconde (e di spiegare il perché fosse così difficile), la promessa di quei ricercatori americani appariva più che intrigante. Anche perché palesava in maniera esemplare come la questione dei generi musicali non fosse solo materia da musicologi, ma avesse ricadute nel mondo reale, e persino ricadute economiche, così importanti in tempi in cui la parola d'ordine dell'accademia internazionale è «apertura ai privati». Se ne occupa anche Google, insomma, deve valerne la pena.

La visualizzazione della *Music Timeline*, intuitiva e variopinta, assomigliava nella grafica a una di quelle «linee del tempo» dei vecchi sussidiari scolastici, in cui una serie di ere geologiche in forma di onde colorate si sostituivano l'una all'altra: i piccoli mammiferi sopravvivevano ai dinosauri, le scimmie antropomorfe si alzavano lentamente sulle zampe posteriori, i fenici prendevano il posto dei grandi regni egizi, con l'impressione che il «centro della storia» si spostasse in giro per il mondo di capitolo in capitolo: Africa, Mesopotamia, Medio Oriente, Grecia, Roma... In modo simile, al jazz si sostituivano poco a poco il rock e il pop all'inizio degli anni sessanta, il metal

calava con l'arrivo dell'hip hop, il reggae esauriva quasi del tutto la sua curva con gli anni ottanta (FIGURA 1.1).

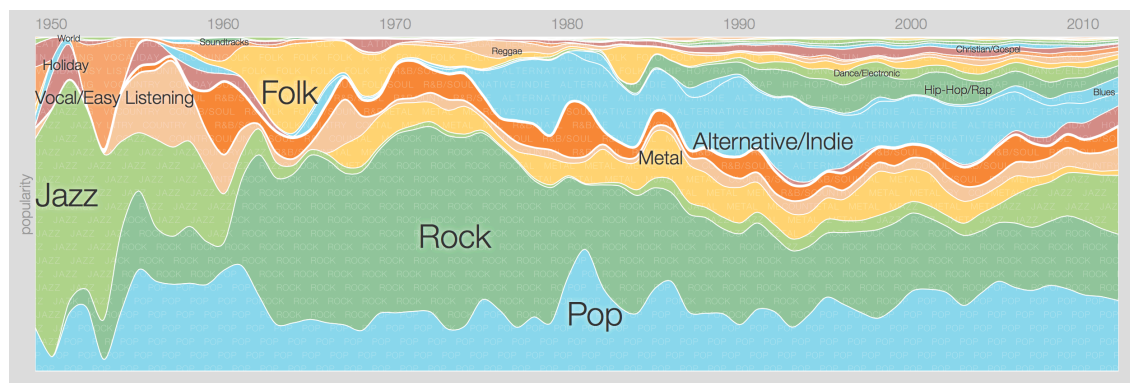


FIGURA 1.1. La Music Timeline di Google.

Quella della *Timeline* era però una storia senza geografia, e senza cultura. Soprattutto, era una storia evoluzionista e razionale, in cui i generi sembravano procedere per selezione naturale, quasi mossi verso un fine ultimo: qualcuno sulla newsletter della Iaspm internazionale – l'associazione che riunisce gli studiosi di popular music di tutto il mondo – la definiva (con inspiegabile entusiasmo) «darwinista». Un'impressione coerente con i proclami dei ricercatori:

Today, we're releasing a visualization to show which music has stood the test of time, and how genres and artists have risen and fallen in popularity. (Cicowlas & Lam 2014)

Il mondo che la *Timeline* descriveva aveva il privilegio di presentarsi come un mondo *oggettivo*, costruito a partire dall'immenso sistema di tag che permette a Google Play di funzionare: una enorme mole di dati analizzati da computer immensamente potenti. Il ricercatore in materie umanistiche raramente conosce l'ebbrezza dei «dati reali», quell'impressione di poter fondare il proprio lavoro *quantitativamente*, in modo che tanto la ricerca quanto il suo oggetto siano misurabili e valutabili attraverso misure standard. Anche questo un miraggio (una distopia?) da neoliberismo dell'accademia.

Ovviamente, si può prendere la *Music Timeline* per quello che è, anche se non vorrebbe esserlo: un giochino, una versione più evoluta dei Doodle quotidiani. Oppure si può prenderla sul serio, e collocarla in un ricco filone di studi quantitativi che riguardano la popular music e i suoi generi, che proliferano in un mondo parallelo rispetto a quello musicologico (con cui raramente si incontrano) e che rispetto a quest'ultimo promettono – raramente toccati dal dubbio del relativismo – verità assolute, oggettive, fattuali.

È abbastanza ovvio che la *Music Timeline*, se esaminata con gli occhi e le orecchie dell'umanista, non funziona. Si fonda su «dati reali» ma restituisce un'immagine fasulla, né realizza quello che promette. Ma, poiché promette di mostrare attraverso un'analisi «scientifica» e «quantitativa» esattamente quello che è al centro di questa tesi – *la storia della popular music e il cambiamento dei generi musicali nel tempo* – allora capire perché non funzioni, e perché sia fondata su presupposti sbagliati, può aiutare a consolidare le basi di questo percorso. Da qui si può partire.

1) Dal punto di vista storiografico, la *Music Timeline* trae delle conclusioni del tutto irrelate con le fonti a disposizione (i «dati reali»), e nel fare ciò aderisce ad una prospettiva teleologica ed evolucionistica (la fatidica «prova del tempo»). Il database di Google Play alla fine del 2013 ci dice qualcosa sulla classificazione della musica interna a Google Play nel 2013, non sull'evoluzione della musica stessa, né sulle sue precedenti classificazioni, o sulle persone che la ascoltavano e i loro gusti, o su cosa facevano quelle persone mentre la ascoltavano. In effetti, non ci dà neanche garanzie sul fatto che la musica, sebbene esistente in forma digitale dentro innumerevoli computer, sia o sia stata realmente ascoltata da qualcuno.

Per di più, ammesso che si possa desumere da questi dati un indice di «popolarità» (concetto da non prendere certo alla leggera), questo è valido per il presente, e non per il passato. La *Timeline* ci sta dicendo – *sincronicamente, oggi* – che cosa c'è nei computer degli utenti di Google Play (che non sono la totalità degli abitanti del pianeta), e come è classificato dal sistema. E nient'altro.

2) Dal punto della classificazione in generi, la *Timeline* è costruita per offrire un miraggio di verità. Come possiamo essere certi della validità delle categorie che sono impiegate? Chi ha deciso quali generi scegliere, e che cosa

deve stare in uno, e cosa in un altro? E chi ha detto che un disco, o un artista, debbano stare per forza in una sola categoria? Per esempio, secondo che criteri si possono catalogare gli U2 come esponenti dell'«alternative/indie»? O come si può (se non in una prospettiva etnocentrica) inserire la musica italiana (Eros Ramazzotti compreso) nella «world music»? Chi decide se i Queen sono «pop» o «rock»? *Chi ha l'autorità per farlo?* Gli utenti? La comunità scientifica? Google?

Certo, come studiosi possiamo imporre le nostre categorie, e definire «errore» quello che non le rispecchia. Ma difficilmente esistono attribuzioni di genere univoche e condivise da tutti, e non occorre essere relativisti radicali per comprenderlo, dato che è qualcosa che ognuno di noi sperimenta nella pratica quotidiana. Google è potente, ma non ha l'autorità per imporre categorie che secondo le nostre pratiche quotidiane non funzionano. Nessuno ha questo potere.

3) Infine, se articoliamo insieme il problema storiografico e quello dei generi, come possiamo rendere conto del fatto che i generi non sono categorie immutabili, ma anzi si modificano con il tempo? Da un punto di vista diacronico, a mutare sono tanto le categorie e il pubblico che le usa quanto la musica che viene classificata: un musicista potrebbe essere «alternative» nel 1990, «pop rock» nel 1997 e magari «elettronica» nel 2001. Quando si parla di generi e storia, ogni certezza, ogni autorità (persino Google) vengono meno.

I generi sono il pane quotidiano per chi si occupa di musica, per i musicisti che la suonano, per i fan che la ascoltano e la condividono in rete, per i giornalisti che ne scrivono, persino per i musicologi che la studiano. I generi sono anche imprecisi, spesso inadeguati allo scopo, e alcuni fatti musicali sembrano sottrarsi alla loro «autorità». Si basano su parametri differenziati fra loro e non omogenei, sono gerarchizzati in maniera complessa e difficilmente riducibile a schemi fissi (al punto che ogni tentativo di sviluppare un modello informatico di riconoscimento automatico dei generi sembra destinato a fallire).

Se i generi sono categorie così imprecise e discutibili, perché affidiamo a essi la possibilità stessa di parlare e scrivere di musica? Come possiamo fidarci della nostra ricerca? Che valore «scientifico» mai potrà avere una storia della musica costruita con i generi? Da questi «problemi», che sono – si sarà capito – spunti metodologici, muove la ricerca che occupa le pagine che seguono. Se non

crediamo alle *Music Timeline* e al miraggio dei «dati reali», è necessario capire come possano essere tenuti insieme lo studio della storia musicale e lo studio dei generi, e – anzi – come il secondo possa diventare uno strumento per migliorare il primo.

2. Dai generi alla storia della canzone italiana (e ritorno): metodologia e documenti

La difficoltà di occuparsi seriamente di popular music in termini storici o estetici è da sempre legata allo status di cui godono questi repertori, al loro essere descritti e identificati come *Trivialmusik*, «musica di consumo», «musica leggera» di basso o nullo valore artistico – insomma, alla loro *umiltà*. L'errore più grande che si possa fare è però quello di impostare la propria ricerca come vendetta contro questa «umiltà», per sovvertirla o negarla. Non si può non concordare con Peppino Ortoleva che per «studiare oggetti umili occorrerebbero studiosi umili» (2008, p. 307). «Umiltà» significa accettare che, per quanto conosciamo queste musiche come qualcosa di quotidiano, per quanto ognuno di noi le usi, magari le suoni e si senta titolato a parlarne, il loro studio dal punto di vista storico necessita di modelli che non sono ancora stati sviluppati in maniera soddisfacente; che molti degli strumenti metodologici che sono stati codificati e che abbiamo appreso per studiare «la musica» (e «la storia della musica», in particolare) sono tarati sul repertorio eurocolto, e potrebbero non restituire risultati utili o interessanti se applicati ad altri oggetti.

La popular music e i suoi generi, tantissimi, diversissimi fra loro per funzionamento e definizione, offrono allora un terreno di studio insieme ideale, impervio e stimolante. Quello che è certo è che, in una tendenza storica di studi sulla popular music che quasi mai hanno messo al centro della propria agenda il problema della metodologia, i generi rappresentano il nodo gordiano (il che spiega, forse, lo scarso successo di cui il soggetto ha goduto negli anni). Una metodologia per lo *studio dei generi della popular music* può allora diventare parte integrante di una metodologia per la storiografia musicale adeguata ai rinnovamenti che attraversano il campo della musicologia, una storiografia con «nuovi oggetti e nuovi progetti», per riprendere quanto auspicato da Rick

Altman per la storia del suono nel cinema (2004b, p. 7). Questo è l'obiettivo ultimo, e senz'altro troppo ambizioso, verso cui tende questo lavoro.

All'osservazione su come si è fatta storiografia della popular music, ai modelli della storiografia musicale e alla formulazione di domande metodologiche che permettano di ripensare la storia della musica su basi diverse, in grado di incorporare i generi musicali come strumenti euristici, è dedicato il CAPITOLO 2. Ma che cosa significa usare i generi musicali come «categorie euristiche»? In che modo si può conciliare il fatto che i generi sopravvivono e fioriscono nella pratica quotidiana dei discorsi sulla musica, con la necessità di fondare il discorso scientifico nella maniera più metodologicamente corretta ed efficace? L'osservazione e la documentazione di quello che succede «nella società» (le cosiddette etnografie) non risolvono il problema. Serve, cioè, una teoria: è questa, ha scritto Franco Fabbri (2012a, p. 180), la grande sfida: *collegare l'«esistenza» dei generi musicali alla comprensione di che cosa significhino e di come funzionino le tassonomie musicali*: «le etnografie sono utili, ma senza teoria sono cieche». Lo sviluppo di un modello di genere musicale funzionale a un progetto di storiografia della popular music è al centro del CAPITOLO 3, mentre il CAPITOLO 4 chiude la prima parte teorica formulando alcune proposte di metodo che permettano di «usare» il concetto di genere per fare storiografia, e mettendo allo stesso tempo in guardia dai limiti di questa prospettiva. Questa esplorazione metodologica, che pure potrebbe essere accusata di essere eccessivamente ampia, si è resa necessaria in rapporto alla scarsità di contributi «seri» sulla pratica storiografica e la metodologia della ricerca storica nel campo dei *popular music studies*.

La seconda parte – il vero cuore di questo lavoro, con i capitoli dal 5 al 13 – si propone di costruire una *storia dei generi della canzone italiana* mettendo in pratica i suggerimenti metodologici delineati nella prima parte. La narrazione comincia dal momento stesso in cui si codifica in Italia l'idea di «canzone italiana»: ovvero, i trent'anni a cavallo della seconda guerra mondiale, dal Fascismo alle soglie del boom economico (CAPITOLO 5). In parallelo a questa «invenzione della tradizione della canzone italiana» l'Italia compare sulle mappe globali della diffusione di musiche da ballo di origine soprattutto afroamericana, in vario rapporto con musiche descritte invece come autoctone.

Alle musiche da ballo e ai «ritmi» – spesso dimenticati nelle storie della musica – è dedicato il CAPITOLO 6. Il capitolo si ferma con il successo italiano del rock and roll nella seconda metà degli anni cinquanta, che segna una discontinuità nella ricezione di queste musiche, per l'importanza dei significati «giovanili» che il nuovo genere viene ad assumere. La congiuntura di questo passaggio con gli anni del «miracolo economico» porta a una prima decisiva ristrutturazione delle tassonomie della canzone italiana, che rispecchiano il suo lento ingresso fra le pratiche «artistiche» a tutti gli effetti. Questo processo ha come protagonisti alcuni nuovi personaggi: su tutti, gli urlatori e i cantautori, cui è dedicato il CAPITOLO 7.

Il CAPITOLO 8 propone un excursus sui rapporti fra intellettuali e canzone a partire dal secondo dopoguerra, e in particolare al contributo che questa rete di discorsi offre alla formalizzazione di nuove estetiche e poetiche della canzone, e alla progettazione di nuovi generi che rispondano a queste nuove esigenze.

Il campo delle «musiche giovanili», che in Italia si definisce meglio intorno alla metà degli anni sessanta, è anche collegato a nuove e diverse estetiche della musica, che hanno a che vedere con un sentimento «comunitario» che attraversa i discorsi prodotti in quel contesto (CAPITOLO 9). Si tratta di fenomeni che hanno un ruolo centrale nella codificazione di una «canzone d'autore» all'inizio del decennio successivo, in particolare dopo la morte di Luigi Tenco nel 1967, spartiacque simbolico nella storia della canzone italiana (CAPITOLO 10), e parimenti nello sviluppo di un «pop italiano» (trattato nel CAPITOLO 11), che è oggi piuttosto definito con l'etichetta di «progressive rock».

Il CAPITOLO 12 è dedicato (come l'ottavo) ai discorsi degli intellettuali intorno alla canzone, e in particolare al ruolo che questi hanno nella teorizzazione della canzone d'autore, del folk e del «pop italiano» alla metà degli anni settanta. La tesi si conclude con il CAPITOLO 13, che riconosce nel periodo che va dal 1976 alla fine del decennio un generale momento di crisi delle categorie musicali codificate negli anni precedenti, e che troveranno – nel corso degli anni ottanta – nuove definizioni.

Questa seconda parte cerca anche di rispondere, nella pratica, alla scarsità di studi «seri» sulla canzone in Italia: una povertà che è difficilmente giustificabile, soprattutto se si considera la centralità che la canzone ha avuto e

ha nelle autorappresentazioni dell'identità nazionale italiana, nella cultura popolare e nella storia della cultura. Per quanto in molti abbiano scritto di canzone, e siano negli ultimi anni usciti diversi testi «seri» di buon livello sull'argomento (il lettore li troverà spesso citati nel corso della tesi), a oggi si riconoscono solo tre testi organici sulla «storia della canzone italiana» (Baldazzi 1981; Borgna 1992;¹ Liperi 1999).² Si tratta di lavori (soprattutto quello di Borgna, ancora punto di riferimento obbligato per gli storici della cultura interessati alla canzone) non privi di meriti, ma di taglio volutamente divulgativo. Anche nel campo più specifico della canzone d'autore, che pure vanta una bibliografia ormai spropositata, si riconosce una sola «storia», sempre di taglio pubblicistico (Jachia 1998), ed è tanto paradossale quanto significativo che alcuni dei lavori «scientifici» più vasti e documentati sul tema siano stati scritti in Francia (Guichard 1999; Pruvost 2013).

Per il resto, le librerie sono affollate da un buon numero di grandi opere di sistematizzazione, in forma soprattutto di dizionario o enciclopedia (ad esempio: Castaldo 1990; Deregibus 2006), o di raccolte di testi commentati (Colombati 2011), come se la canzone non potesse essere affrontata con uno sguardo d'insieme, ovvero in rapporto al più ampio contesto storico e culturale e nella sua esistenza *intermediale*: non (o non solo) come *testo*, e meno che mai come solo testo verbale (come troppo spesso avviene), ma come «oggetto» che circola (e significa) fra media differenti: cinema, radio, teatro, varietà, televisione, spartiti a stampa, concerti, festival e feste, dischi...

Molti questi lavori non passano la «prova della metodologia»: le fonti delle molte notizie, aneddoti e dati che forniscono non sono, nella maggior parte dei casi, citate o ricostruibili, ed è difficile valutarne l'attendibilità. Questo fatto ha almeno una conseguenza notevole: anche ricerche con ambizioni ben più «scientifiche» si sono appoggiate, per mancanza di alternative, sulle fondamenta instabili offerte da questi libri. Si è dunque scelto – quando è stato possibile – di non servirsi di questo corpus di testi, ma di partire da zero e interrogare direttamente le fonti dell'epoca.

¹ La prima edizione è del 1985.

² Per una rassegna bibliografica aggiornata sulla canzone italiana, si veda anche Nobile 2012, pp. 13-24. Il libro in questione ambisce, in effetti, a una narrazione storica a partire da un approccio sociologico, ma con evidenti limiti da un punto di vista storiografico e musicologico, su cui si avrà modo di tornare.

Se il disegno generale di questo lavoro e le ambizioni che insegue sembrano peccare di ambizione eccessiva, lo si prenda allora come un peccato necessario: per rifondare su nuove basi e affrontare con nuovi strumenti la narrazione storica della canzone italiana, e per scrivere – infine – una *storia culturale della canzone in Italia*, è necessario ripartire dalla metodologia, e dai documenti.

Parte prima: teoria

2.

Storia e storie della popular music

1. Che cos'è la storia della popular music?

1.1. Un matrimonio mancato?

Ogni ricerca comincia sempre con la constatazione di un vuoto da colmare. L'iperspecializzazione e la progressiva frammentazione che investe le discipline umanistiche, e non solo da tempi recenti, fa sì che il vuoto spesso sia poco più di un interstizio fra due ponderosi tomi, un segnalibro, una nota a piè di pagina. La molteplicità di approcci, di correnti di pensiero, di paradigmi *post-* e di revisionismi spesso accresce a dismisura l'interesse intorno ad alcuni soggetti, e finisce con il perdere di vista l'insieme. Negli ultimi anni sono uscite, solo Italia, e tutte per editori medi o grandi, almeno tre o quattro storie del jazz. Di storie della musica – in cui «musica» significa la pratica scritta delle élite europee a partire dal medioevo – ne esistono tante e di tale ricchezza che sarebbe arrogante provare a elencarle. In nessun caso queste storie toccano, al di là di qualche annotazione estemporanea, la popular music: quasi a ricordarci che «il resto è rumore», per citare una delle più fortunate, e meglio scritte, storie della musica recenti (Ross 2009).

Esistono naturalmente anche storie della popular music, sia in ambito accademico, sia soprattutto in quella fitta zona grigia di pubblicazioni per appassionati, documentari televisivi, discografie, siti web, la cui mole e la cui pervasività sembrano irraggiungibili per quasi ogni altro soggetto. Moltissime sono le «storie del rock», che sono quasi un genere a sé, e molte le storie della popular music negli Stati Uniti, che arrivano (appunto) fino al rock partendo dalle sue presunte «radici». Meno – curiosamente – sono le storie della popular

music nel Regno Unito, a fronte di una bibliografia sui repertori di quel paese che è ormai sterminata e ramificata in innumerevoli filoni. Con più fatica si trova un testo che consideri la popular music come fenomeno globale, e che cerchi di render conto di diverse tradizioni nazionali.³ Le «storie della canzone» in Italia, si è detto, sono pochissime e tutte di taglio non specialistico e divulgativo.

Se non si può affermare che esistano poche storie della popular music e dei suoi generi, l'impressione tuttavia è che la ricerca storiografica, *e soprattutto il suo bagaglio di domande metodologiche*, siano stati poco frequentati dagli studiosi. In effetti, fra i primi interessati a queste musiche nelle università alla fine degli anni settanta non si trovano tanto storici, ma piuttosto sociologi, musicologi e musicisti, studiosi di letteratura: sono soprattutto gli strumenti metodologici e i paradigmi dei *cultural studies* a definire i confini della «nuova» disciplina in ambito angloamericano.⁴ Nel più ampio contesto dell'accademia anglofona, la nascita dei *popular music studies* coincide con un momento di crisi della pratica storiografica, in cui la storia sembra essere divenuta una disciplina con poca coerenza (Horn 2003, p. 81).⁵

Anche l'insospettabile Carl Dahlhaus, alla fine degli anni settanta, lamentava (dal suo punto di vista) la «rinuncia alla storiografia» come «estrema conseguenza della tesi strutturalista» (Dahlhaus 1980, p. 28). Il corollario di tutto ciò, affermava il musicologo tedesco, è stato il passaggio della pratica storiografica dagli storici della musica ai «pubblicisti», autori di «esposizioni ampiamente riassuntive». È un'affermazione che si applica – di certo contro le intenzioni originali di Dahlhaus – anche al campo della popular music.

Non che nella prima generazione di studiosi di popular music mancasse un interesse storico, e buona parte della musica oggetto di trattazione era, in qualche modo, «già storia» agli inizi degli anni ottanta: Elvis, i Beatles, i Rolling Stones... La priorità era però quella di costituire un campo di studi alternativo, soprattutto, a quello della musicologia e della storiografia musicale convenzionali. Nella ricerca di un'alterità della disciplina, di nuovi paradigmi, la

³ È il caso ad esempio della pur snella *Around the Clock* (Fabbri 2008a) che si presenta sin dal sottotitolo come una «breve storia della popular music».

⁴ Si veda Tagg e Clarida 2003, pp. 59 e sgg. per una riflessione sul tema.

⁵ Horn si rifà alle riflessioni storiografiche di John Tosh ([1984] 2006). Riflessioni analoghe sulla «storia del rock» si trovano in Negus 1996 e Wall 2003.

dimensione storiografica ne uscì sacrificata. Lo ha ammesso lo stesso Richard Middleton, uno dei padri dei *popular music studies* e uno dei primi (e dei pochi) a porsi problemi di ordine metodologico sulla storia della popular music:

Per gli studiosi [di popular music] il primo problema è sempre stato [...] comprendere l'esatta natura del proprio oggetto di studio. Per le correnti sociologiche e cultural-teoretiche la risposta a tale interrogativo ha assunto di frequente una dimensione sincronica, mentre più fragile è rimasta quella storiografica. (Middleton 2002, p. 719)

La storia del «matrimonio mancato» fra studi sulla popular music e pratica storiografica è allora comprensibile nel contesto culturale in cui quegli stessi studi si sono sviluppati. Ma il discorso, ben più complesso, riguarda anche che cosa si debba intendere per «pratica storiografica» nel più vasto ambito della storia della musica e dell'arte. Prima di chiedersi che cosa sia la storia della musica e quali debbano essere i suoi oggetti, la riflessione di Middleton offre un indizio in più quale punto di partenza. Il problema di che cosa sia la storia della popular music riguarda, in prima battuta, la comprensione di che cosa sia «popular».

1.2. Definire la popular music in una prospettiva storica

Aspri dibattiti hanno spesso riguardato l'opportunità di impiegare la categoria «popular music», e di considerare gli studi su di essa come un campo autonomo tanto dalla musicologia quanto dall'etnomusicologia.⁶ Il problema riguarda anche la traduzione di «popular music» in italiano, lingua in cui il termine «popolare» copre sia l'ambito che in inglese è definito da «popular», sia quello di «folk». Come si sa, la «musica popolare» in italiano è solitamente la «folk music» e non la «popular music», ma «popular» in inglese non indica semplicemente ciò che è di successo (come nella frase «le canzoni di Madonna sono popolari»). Ha piuttosto connotazioni di gusto, estetiche, legate al concetto di «people» («persone», «gente», ma anche, appunto, «popolo»). «Popular

⁶ Sul tema e sull'opportunità di adottare l'etichetta «popular music» anche in Italia, rimando in particolare a; Rigolli 2005; Rigolli e Scaldaferrì 2010. Molta della bibliografia di Franco Fabbri contiene rimandi a questo tema: si veda soprattutto Fabbri 2005a; 2011; 2015b.

culture», in particolare, si è affermato nell'uso non solo accademico come rovescio di «mass culture», dove quest'ultima locuzione allude ai prodotti culturali della società capitalista, mentre «popular culture» insiste sull'uso e sui diversi significati – anche sovversivi – che le comunità possono fare di (e attribuire a) quegli stessi prodotti (Fiske 2010). In Italia, anche la traduzione più comune di quest'ultimo concetto – «cultura popolare» – è spesso viziata da una diversa idea di «popolo», che rispecchia la diversa storia culturale italiana.

La questione della traducibilità di questi concetti è complessa e esula dagli scopi di questo lavoro.⁷ Esiste una ricca corrente di studi musicali che si riconosce nella definizione di «popular music», e la impiega pragmaticamente per parlare delle musiche che sono oggetto del proprio interesse.⁸ È difficile negare che tutti, compresi quelli che la osteggiano più o meno apertamente, abbiano in mente che cosa sia «popular music», e che esista un accordo di massima, almeno linguistico, su cosa debba essere oggetto dei *popular music studies*. Tuttavia, a dispetto delle molte teorizzazioni che ne sono state date,⁹ «popular music» non è un concetto univocamente definito una volta per tutte. La definizione operativa più classica è quella in negativo, di una musica che *non* è musica d'arte, e *non* è musica folk (Tagg 1994, p. 47). Non è però una formalizzazione particolarmente utile né sufficiente in sé, dal momento che si basa sull'assunto che esista un chiaro accordo su cosa siano la «musica d'arte» e la «musica folk» (Tagg & Clarida 2003, p. 59), ovvero su una concezione *essenzialista* e *metastorica* di queste categorie (oltre che su una concezione *etnocentrica* di «musica»). Il che permette di affermare con una certa risolutezza che il problema di una definizione univoca di «popular music» è tale solo per chi intenda aderire a una definizione univoca ed essenzializzata di «musica» (si veda anche: Small 1998).

Musica «popolare», che piace al grande pubblico, che è registrata, che è riprodotta, che è caratteristica della società di massa, del sistema di mercato

⁷ Sui «nomi delle musiche» e le ideologie connesse si rimanda, in particolare, a Fabbri 2015b.

⁸ A livello internazionale, la quasi totalità degli studiosi che si dedicano a queste musiche – che in Italia sono state chiamate in vari modi – utilizza questa etichetta. Dagli anni ottanta, questi studiosi si riconoscono nella Iaspm - International Association for the Study of Popular Music.

⁹ Per un riassunto sulle diverse posizioni, si veda almeno: Middleton 1994; Toynbee 2000; Wall 2001; Fabbri [2002] 2008; Shuker 2005.

capitalistico, che risponde a certe estetiche: sono solo alcune delle possibili definizioni di «popular music», nessuna delle quali soddisfacente in sé. In realtà, la varietà delle definizioni non fa che indicare che abbiamo a che fare con un oggetto complesso, la cui formalizzazione non è data a priori, che non gode di un'auto-validazione accademica, e che si presta a diverse prospettive di studio. Lo studio della popular music, allora, deve comprendere anche i «processi che hanno prodotto queste definizioni in concorrenza» l'una con l'altra (Wall 2003, p. xi).

È adottando una prospettiva storica che i nodi problematici delle definizioni di «popular music» vengono al pettine. Le ambiguità semantiche del concetto diventano allora difficilmente ignorabili, e offrono una fondamentale opportunità di riflessione, che non è però stata raccolta da molti. Se quasi tutti sappiamo cosa aspettarci – almeno nel senso comune – da una «storia del cinema», lo storico della popular music è ancora condannato a dover decidere *che cosa* rientri nel concetto di popular music, e *da quando*. Il jazz è popular music? Lo sono la musica eurocolta quando è riprodotta, o il folk revival in ambito urbano, o la musica da film? E da quando lo sono? Dalla registrazione? Dalla diffusione della musica attraverso le nuove tecnologie di stampa? Dalla nascita della radio?

La categoria «popular music» è più facilmente pensabile in termini sincronici di quanto non lo sia in termini diacronici, perché è sempre stata trattata come qualcosa di «presente» (in generale, la *popular culture* è spesso stata accusata di «attitudini astoriche»: Horn 2003, p. 81). La popular music è sempre stata quella che «oggi» ascoltiamo come tale, la musica effimera della contemporaneità, opposta a una musica «classica» come musica del passato per antonomasia, e come tale necessariamente storicizzata.

Un esempio della difficoltà di definire la popular music in termini storici ce lo fornisce anche la sua formalizzazione istituzionale. Etichette come «Musiche popolari contemporanee», «Musica riprodotta» o «Musica contemporanea dei media», in uso in contesti accademici italiani per definire quello altrove è raccolto sotto l'etichetta «popular music», mostrano fin dal nome un pregiudizio sincronico. Da un lato, insistono sulla *contemporaneità*: la popular music deve essere «contemporanea», quindi al limite del passato recente, o comunque *presentificata*. Dall'altro, tendono a spiegare la popular

music nel contesto dei media del suono (la popular music è la musica – anzi, certa musica – *riprodotta* in vario modo), e prendono dunque in considerazione solo una parte della storia e una parte delle pratiche connesse con la popular music: quelle più recenti, in parte sovrapponibili cronologicamente con il periodo coperto dall’etichetta «musica contemporanea» (ovvero, la musica eurocolta del novecento). Le parti più *udibili*, non necessariamente le più interessanti.

La difficoltà, tuttavia, trascende le (spesso sterili) discussioni dell’accademia: riguarda piuttosto il difficile compito di capire cosa siano il «popolare» (e quindi il «popolo») in termini storici. Lo sosteneva Richard Middleton nei suoi primi lavori (1984; 1985), e ancora in *Studiare la popular music* (1994), la cui prima parte è intitolata al «ridisegnare il concetto di “popular” verso una prospettiva storica». Muovendo da Gramsci, Hall e Foucault, Middleton ha sostenuto come «per studiare le forme di popular music storicamente individuate, sia necessario collocarle nel contesto dell’intero campo storico-musicale» (p. 26).

Appare oggi ironico che gli auspici di Middleton, una delle radici da cui è germogliato un intero campo di studio, siano rimasti in buona parte non approfonditi. I lavori di Derek Scott (2008; 2009), dedicati all’emergere di una musica «del terzo tipo» nel contesto delle metropoli del tardo ottocento, o quelli di Peter van der Merwe sull’origine dello «stile popular» (1989) e sulle radici «popular» della musica dell’occidente (2004) rimangono fra i pochi tentativi efficaci di spiegare la popular music in termini sia storici che stilistico/musicali. Né gli storici della musica «non popular», senza la collaborazione dei quali non è possibile «ricostruire una storia della musica», come sosteneva Middleton, hanno mostrato particolare interesse per l’argomento.

A parte alcuni tentativi isolati, la storia della popular music, e soprattutto la sua metodologia, rimangono allora in una zona grigia disciplinare. «Le storie serie della popular music sono incredibilmente poche» ha rimarcato lo storico sociale Dave Russell (1997, p. x; si veda anche Russell 1993), e l’annotazione sembra essere ancora valida. Soprattutto, è mancato un interesse sistematico per le «questioni teoretiche sollevate dallo studio della storia nell’accademia» (Horn 2003, p. 81). Gli storici della musica non se ne sono interessati molto perché – appunto – afflitti dal problema di circoscrivere

il «popolare», e per la mancanza di strumenti metodologici adatti. Gli storici sociali o della cultura hanno spesso rivolto altrove la loro attenzione (CAPITOLO 2.3). Dal canto loro, i «professionisti» dei *popular music studies* – in linea, c'è da dire, con le tendenze musicologiche contemporanee – sembrano oggi aver qualche ritegno ad impiegare la parola «storia» al singolare, quasi il termine portasse con sé un qualche stigma incompatibile con la tanto «popolare» (post)postmodernità. Quando hanno riflettuto sulla pratica storiografica, lo hanno fatto spesso in ottica decostruzionista, critica, senza superare i problemi da loro stessi posti.

Una riflessione metodologica che abbia come oggetto la storia della popular music e del «popolare» è allora qualcosa che non può essere evitato oltre. A maggior ragione in questo primo scorcio di ventunesimo secolo, in cui le pratiche di fruizione della musica sembrano assorbire sempre più il passato e presentificarlo. Tutta la storia della musica (o meglio: la storia della musica dai tempi della fissazione del suono) è oggi disponibile all'ascolto nella contemporaneità, senza filtri e discriminie di tempo. Si tratta di un modo di intendere la musica nell'era della diffusione digitale che è esso stesso storicamente situato (Reynolds 2011), e che si oppone tanto a una fruizione storicizzata della musica, quanto a modalità di interpretare la popular music che erano del passato. Negli anni sessanta un giovane non avrebbe mai ascoltato, o considerato come «sua» musica, un brano di quarant'anni prima. Oggi i Beatles, o Fabrizio De Andrè, sono parte degli ascolti dei giovani, persino dei bambini (Wald 2009, p. 3). Questa mutazione di prospettiva incide direttamente sulla nostra percezione della musica, *e della storia della musica*.

Oggi più che mai, insomma, è necessario guardare alla storia come dimensione privilegiata per la comprensione del «suono in cui viviamo». Costruire la storia della popular music e dei suoi generi non è un semplice esercizio accademico, buono per colmare uno di quei vuoti sugli scaffali di cui si è detto all'inizio di questo capitolo. Costringe, come suggeriva Middleton, e come ha ri-affermato Fabbri (2005b), a *ripensare l'intera storia della musica così come la conosciamo e la raccontiamo*. E dunque, la stessa idea di *musica*, in una prospettiva diacronica.

2. I modelli scomodi della storiografia musicale

Se storicizzato, il poco interesse dei *popular musicologists* nei confronti delle questioni di storiografia della musica è ben spiegabile nel complesso dialogo con la musicologia convenzionale da un lato, e con i fermenti della New Musicology¹⁰ dall'altro. Se, anche in ottica «militante», al centro dell'agenda era il riconoscimento delle peculiarità del campo della «popular music», e la sostituzione dei vecchi paradigmi analitici già istituzionalizzati con qualcosa di nuovo e adeguato al nuovo oggetto di studio, è quasi ovvio che il modello della musicologia storica, una tradizione critica ben radicata, storicamente conservatrice e restia ad abbracciare nuovi paradigmi, venisse iscritto nella lista dei nemici (McClary e Walser 1990, p. 280). Senza pretesa di esaustività, si proverà ora a tracciare per sommi capi alcuni modelli di metodologia della ricerca storico-musicale sviluppati dalla musicologia «convenzionale», e a riflettere sulla loro possibile applicazione allo studio della popular music.

2.1. Storia delle opere vs. storia sociale

La tradizionale ripartizione adleriana del campo musicologico in *historische Musikwissenschaft* e *systematische Musikwissenschaft*, che dalla fine del diciannovesimo secolo organizza lo studio della musica nelle università, collocava le «altre» discipline – comprese sociologia e etnomusicologia – nella seconda categoria, e ha senz'altro contribuito a tarparne gli interessi storiografici. Una «separazione eurocentrica fra storia della musica e antropologia della musica» era, in realtà, già presente nella cultura europea dal secolo precedente, a partire dalla distinzione kantiana fra musica strumentale e vocale (Tomlinson 2003, p. 36), e strettamente connessa con la nascita dell'idea di «musica assoluta». Degne della storia sono allora le forme scritte, alcune più di altre, che traggono prestigio dalla loro dimensione storica, opposta a quelle effimere delle «altre» musiche che esistono solo nel sociale.

¹⁰ Con il termine «New Musicology» si indicano quelle correnti di pensiero che, a partire dagli anni ottanta del novecento e soprattutto nel mondo anglofono, si posero in aperta contraddizione con la musicologia tradizionale incorporando paradigmi da sociologia, antropologia, studi di *gender* e postcoloniali, femminismo... Per una rassegna si veda Hooper (2006), e *infra*.

Tuttavia, il modello positivista rankiano,¹¹ che aveva informato la storiografia musicale nel corso dell'ottocento e oltre, perde vigore nel corso del ventesimo secolo. La concezione di storia della musica come storia dei repertori scritti delle élite europee, invece, rimane ben solida e all'interno di essa nel novecento si sviluppano secondo Nattiez (2001) due «paradigmi dominanti», che rimangono egemoni fino alla svolta postmoderna, e di fatto anche dopo: quello «neo-hegeliano» e «neo-marxista» da un lato, e la «storia strutturale delle mentalità», che Nattiez fa derivare dalla *école des Annales* (pp. 73-74).

Il raffinato lavoro di sistematizzazione metodologica intrapreso da Carl Dahlhaus nei suoi *Fondamenti di storiografia musicale* (Dahlhaus 1980) è riconducibile al secondo modello, e in radicale opposizione al primo (Nattiez 2007). Esso rappresenta, oltre che il maggior tentativo di pervenire a una metodologia per la storia della musica, anche un utile accesso per riflettere su entrambi i paradigmi, e sulla loro eventuale applicabilità alla storia della popular music.

È intanto interessante come Dahlhaus lamenti, fin dal primo capitolo, la posizione subordinata di una «storiografia [che] sta nell'ombra della sociologia» (1980, p. 3). Lo studioso, che scrive nel 1977, non ha di certo in mente i primi embrionali lavori sulla popular music prodotti in inglese, né i suoi *Fondamenti* entrano nel dibattito musicologico nei paesi anglofoni prima del 1983, anno della traduzione inglese del libro. Il suo obiettivo è piuttosto una «valida alternativa alla teoria marxista» (Shreffler 2003, p. 499) e a ciò che essa comporta per lo studio della storia della musica e, insieme, la volontà di ribadire la stretta unione fra significato estetico e significato storiografico. Dahlhaus mette allora al centro della sua idea di storiografia le «opere» («categoria centrale della storia della musica è quella di opera, non quella di evento»: 1980, p. 3) e la loro «autonomia estetica». Quest'ultima non è «un principio metodologico che lo storiografo possa accogliere o respingere, ma anche un dato di fatto storico che egli deve accettare per forza di cose» (p. 32). La sua è una storia, insomma, con poca libertà: il canone delle opere su cui lavora lo storiografo rimane «pressoché immutato». Esiste un «canone *che* si sceglie», «soggettivo», e uno «*sulla base del quale* si sceglie». Quest'ultimo è «primario,

¹¹ Su Ranke e la storia della musica si veda ad esempio: Treitler 2006, p. 1151.

pre-dato» (p. 113), e costituisce la base necessaria del secondo. Dunque, la storia della musica di Dahlhaus valida il suo oggetto di studio, e il suo oggetto di studio permette l'esistenza della storia così concepita. È un modello perfettamente funzionale alla storia della musica eurocolta, ma di ardua (per non dire inutile) applicazione ad altri repertori.

Nella «storia delle opere», dove si colloca «l'altra» musica? Dahlhaus osteggia quelle tendenze storico-sociali secondo cui la «musica volgare [*Trivialmusik*] [...] appartiene alla "storia" nel senso enfatico dell'espressione». Essa rappresenterebbe «semplicemente i detriti che rimangono giù e indietro, quando la storia si costituisce» (p. 9). Il concetto di «opera» è dunque esclusivo, e nella prospettiva dello studioso tedesco, un pezzo di «musica volgare» non è un'«opera» («un'analisi estetica della tecnica compositiva comporterebbe già all'inizio un errore di giudizio sul modo di essere di questo genere di musica», *ibidem*). Dunque, non interessa alla storia della musica, ma alla storia sociale. La «storia dell'opera e della tecnica musicale» è nettamente distinta dalla «storia sociale e di quella della funzione svolta [*Funktionsgeschichte*]», che incorporerebbe dunque anche la popular music, sebbene questa categoria non sia contemplata da Dahlhaus.

2.2. Storia della ricezione, individui e generazioni

Un concetto di «opera» essenzializzato è per definizione storicamente statico. Uno degli obiettivi centrali del ricco filone della cosiddetta «storia della ricezione», sviluppato importando nella musicologia le teorie dello storico della letteratura Hans Robert Jauss, riguarda appunto la comprensione dell'«identità dell'opera rispetto alla storia mutevole della sua ricezione», permettendo così «di pensare la molteplicità delle interpretazioni senza rinunciare alla funzione normativa del testo» (Garda 1989, pp. 10; 19). Proprio su quanto del testo rimanga invariato nel corso del tempo – se, cioè, il *valore* sia intrinseco o meno nell'«opera» – si gioca la difficile partita della storia della ricezione, e su questo insistono le critiche che le sono state mosse.

Il problema più spinoso, nell'ambito della musicologia «convenzionale», riguarda il conciliare la ricezione con l'autonomia estetica e il valore. L'idea di ricezione potrebbe favorire uno studio delle «contingenze del valore [musicale]», e dunque minare ogni discorso basato su un canone: una «teoria

della ricezione è fondamentale alla diagnosi di ogni discorso sul canone» (Everist 1999, p. 402). Nella pratica, questo approccio ha piuttosto finito con il sovrapporre l'aspetto semiotico connesso con l'idea di «ricezione» con le «trattazioni storico-sociologiche intorno alla fortuna (e al consumo) di un'opera, di un autore, di un genere» (Fabbri 2009, p. 83). Mark Everist (Everist 1999, p. 381), in maniera anche più *tranchante*, ha riconosciuto come il rischio di molti di questi lavori sia quello di limitarsi a documentare e ristampare le critiche apparse sui giornali. Fabbri (2009) ha annotato come le «indagini sulla recezione» siano anteriori, o comunque mal si concilino, con le teorie sulla cooperazione interpretativa, e non tengano in considerazione alcuni concetti chiavi emersi dal dibattito semiotico già negli anni settanta, come ad esempio quello di «competenza dei codici» (Stefani 1982). In realtà, il limite di una storia della ricezione così intesa è stato meglio riconosciuto da Christopher Small: la storia della ricezione classicamente intesa non ha che fare, come sarebbe lecito aspettarsi, con la «performance in sé», ma con i diversi modi in cui le opere sono state recepite dal loro pubblico negli anni. Al centro, dunque, non c'è «la musica» o le «pratiche musicali», ma – appunto – «l'opera» (Small 1998, p. 4).

Il problema di «dinamizzare» storicamente un concetto statico come quello di opera è affrontato da Dahlhaus attraverso il concetto di «generazione». Nel suo *La musica dell'ottocento* (Dahlhaus 1990) lo studioso afferma appunto come «lo svolgimento della storia della musica [sia...] costituito dalla successione di generazioni» (Nattiez 2007, p. 8). Nattiez parte da questa idea per proporre una «teoria del cambiamento generazionale» basata – come è uso dei lavori del musicologo canadese – «sui tre livelli tipici della semiologia tripartita: i processi compositivi, le strutture immanenti dell'opera e i processi percettivi» (p. 24). Non si può qui sviluppare l'articolata proposta di Nattiez, ma – per i fini immediati di questo excursus – è interessante soffermarsi sul ruolo che lo studioso attribuisce alla singola azione umana, cercando di radicare su un terreno più realista e pratico l'idea di «opera»:

Le opere che si succedono cronologicamente nella storia, sono in primo luogo e anzitutto il risultato di processi complessi che intervengono a livello di ogni compositore preso individualmente. Nella misura in cui la storia della musica è il risultato delle imprese compositive individuali di ogni

compositore, la questione che deve porsi il musicologo è la seguente: qual è lo stato della musica nel momento in cui un compositore inizia a scrivere una nuova opera e quale è per lui? (p. 17)

Il singolo «creatore innovatore», il singolo «dotat[o] di una forte personalità», colui che «in posizione estetica rispetto alle opere della generazione precedente, elabora la costruzione poetica del proprio linguaggio musicale o del proprio stile piegando il linguaggio e lo stile acquisiti verso nuove direzioni» (p. 25) è allora l'agente di cambiamento nella storia. Le sue innovazioni possono essere recepite da un «focolaio» di altri compositori, una «generazione», nel cui contesto l'innovazione può essere codificata come stile. Similmente si era espresso Meyer nell'affermare che la storia dell'arte è «il risultato di una successione di scelte fatta da individui, uomini e donne, in circostanze compositazionali/culturali specifiche» (Meyer 1983, p. 517).

Costruire la storia sugli individui, o sulle generazioni intese come «focolai» raccolti intorno a un singolo di talento, è un'operazione che, sebbene corretta attraverso la prospettiva semiotica, può ricordare la storia per personalità del Positivismo. Non che sia un male in sé, naturalmente, ma l'insistenza sul valore della novità e della rottura dei codici come motore di storia rischia di portare a una narrazione evoluzionistica, che favorisce determinati fenomeni (quelli che lo storico-critico giudica di rottura) sopra altri, e che privilegia per sua stessa natura ciò che è già canonizzato su quello che non ha superato la «prova del tempo».

Dal punto di vista dei *popular music studies*, l'obiezione più ovvia a queste proposte è la contestazione dell'idea di «arte» (o di «musica») su cui esse sono costruite, se vengono lette alla luce dei contributi che la sociologia dell'arte e la critica letteraria hanno fornito circa la natura sociale del processo creativo, la costruzione dell'autorialità, la cooperazione interpretativa, e altro ancora. Si tratta cioè di modelli di storia ritagliati su misura sul loro oggetto di studio, perfettamente funzionali per spiegare e raccontare la storia della musica eurocolta, addirittura necessari per validarla, ma che – messi alla prova con altri oggetti d'indagine – mostrano i propri limiti euristici.

2.3. Una storia con regole speciali?

La storia delle opere di Dahlhaus e dei suoi emuli, la storia del cambiamento generazionale di Nattiez, l'importanza attribuita ora all'opera ora al compositore, hanno un importante aspetto epistemologico comune: il rifiuto, o la difficoltà, di pensare la storia della musica come intrecciata e dipendente dalla storia culturale. Dahlhaus esplicitamente, attraverso l'essenzializzazione del concetto di opera, e Nattiez attraverso la riproposizione dell'idea di genio individuale (per quanto semiotizzata) suggeriscono (o sembrano suggerire) che la storia della musica debba essere una storia con un suo «carattere speciale e specifico» (Dahlhaus 1980, p. 3), diversa dalla storia *tout court* e con regole metodologiche proprie.

La comprensione delle connessioni fra storia musicale e storia sociale è invece al centro degli interessi degli storici marxisti. L'«integrazione della storia dell'arte nella storia dello sviluppo sociale in generale» è raggiungibile solo attraverso «la collaborazione tra varie discipline» secondo Knepler (1989, p. 144): è «un malinteso pensare che la coscienza sia secondaria alla materia, che dopo lo sviluppo di forze produttive e le trasformazioni strutturali, allora si [registrino] dei processi ideologici», è anzi vero il contrario (*ibidem*). Aderire a una prospettiva marxista «pura» non sembra essere più possibile oggi (almeno nei termini in cui lo fa Knepler), ma l'assunto per cui «[c]iò che bisogna mostrare, è il *che* e il *come* la musica è connessa alla storia generale» (p. 155) rimane di grande validità, e sarebbe difficile negarlo.

La prima ondata di studi sulla popular music, nonostante non si sia posta più di tanto questioni di ordine metodologico e storiografico, si adatta meglio a questa linea di pensiero post-Marxista, che nei *popular music studies* entra da subito mediata attraverso Gramsci, grazie alla fortuna di cui lo studioso italiano ha sempre goduto all'interno dei *cultural studies* (per quanto riguarda il mondo anglofono), e che per quanto riguarda l'Italia viene «ereditata» dal dibattito sulla cultura popolare e la cultura di massa degli anni settanta.¹² E tuttavia, il rischio di queste prospettive è proprio quello di perdere di vista la storia della musica subordinandola alla struttura, di leggere – apocalitticamente – il

¹² È questa l'impostazione iniziale, ad esempio di una rivista come *Musica/Realtà*, decisiva per l'affermazione di un interesse serio per la popular music in Italia. Si veda, su questo tema, il CAPITOLO 12.

sistema di mercato come palcoscenico di eventi che si susseguono in maniera meccanica. Oppure, nelle versioni più intellettualmente evolute e raffinate, di favorire, ancora, la storia sociale su quella musicale: è il rischio di molti lavori, altrimenti eccellenti, nel filone più sociologico degli studi sulla popular music (Negus 1996, pp. 136-163).

Pur nell'inaccettabilità delle risposte, allora, le domande di Dahlhaus, i problemi che per primi hanno ispirato la sua riflessione tornano al centro del ragionamento. La storia dell'arte, dice Dahlhaus, è «un'impresa impossibile»: come raccolta di analisi strutturali di singole opere essa «non è una *storia dell'arte*»; come «ricorso dalle opere musicali a eventi culturali o sociali il cui collegamento costituisce [...] il nesso interno della narrazione storica», invece, «non è una *storia dell'arte*» (1980, p. 23, corsivi in originale).

In effetti, la rimozione dell'esperienza estetica dalla storia della musica può rivelarsi un limite delle storie sociali. Se non si intende l'estetica in senso assoluto, alla Dahlhaus, ma si sceglie di avere a che fare con una pluralità di *estetiche*, ci si rende conto di come la fruizione estetica sia uno degli elementi che caratterizzano molte pratiche intorno alla musica, e uno dei modi in cui l'esperienza musicale acquista, nella nostra cultura, un significato. Una storia della musica – di qualunque musica – che metta in secondo piano l'esperienza estetica è una storia piuttosto povera. Per lo stesso motivo, una storia della popular music come musica d'intrattenimento, basata cioè sull'aspetto funzionale di alcuni repertori, potrà al massimo essere «una rassegna campionaria di adeguamenti dell'oggetto alle mode del tempo», dove non solo «la storia [...] resta fuori dalla porta [...]» (Fabbri 2005b, p. 46), ma in cui si faticherebbe anche a trovare la musica. Il problema posto da Dahlhaus insomma, al netto della sua essenzializzazione dell'idea di «arte», rimane: come conciliare una «*storia dell'arte*» con una «*storia dell'arte*»? Come può cioè la storia della musica aderire ai principi e alle metodologie della storia sociale e culturale senza perdere di vista il suo oggetto di studio, senza cioè ridurlo a funzione di qualcos'altro? Come si può fondare una storia della musica che non debba darsi delle regole speciali, delle deroghe storiografiche, per svolgere il suo compito? Conviene accettare di partire da zero, come ha affermato seccamente Leo Treitler:

the historical study of music has hardly been conducted on the grounds of serious reflection about historical principles in the first place. It is not so much a matter of “rethinking” the historiography of music as of thinking it. (Treitler 1999, p. 356)

Il contributo dei *popular music studies* alla storiografia musicale deve muoversi in questa direzione, promuovendo una storiografia che riesca a tenere insieme – nella medesima narrazione – la dimensione *sociale e culturale* con quella *estetica e musicale*, e a spiegarle come interdipendenti, sempre nel quadro del più generale progetto di Middleton (1994) di ricostruire e ripensare l’intera *storia della musica*.

3. Gli storici e la popular music

Il sociologo che si occupa di musica sta facendo sociologia: utilizza cioè i paradigmi e i modelli della propria disciplina, e li applica alla musica. Può sembrare un’ovvietà, ma non se consideriamo la professione dello storico della musica. Gli storici della musica eurocolta, del rock, della canzone, stanno facendo storia?

Con il tono polemico che caratterizzava il dibattito dell’epoca, McClary e Walser (1990, p. 280) hanno riconosciuto una sovrapposizione semantica fra lo «storico della musica» e il «musicologo» (e non vale sicuramente solo per la lingua inglese). L’attività usuale di questa figura professionale – «produrre edizioni definitive di repertori del passato e tracciare tutte le informazioni fattuali che circondano la storia della musica “seria”» (*ibidem*) – non assomiglierebbe molto all’attività degli storici generali, almeno dopo la svolta della «Nuova Storia». La parola «storiografia» sembra allora avere un significato diverso, quando è applicata alla musica.

Per contro, i professionisti della storiografia si sono occupati molto raramente di musica, o perché la musica viene percepita come un tema «troppo tecnico, troppo specialistico per essere presa in considerazione» (Russell 1993, p. 140), o – nel caso della popular music – per una sorta di «pudore» nei confronti di repertori culturalmente meno accreditati (Peroni 2005, p. 1), o per entrambe le ragioni, e per altre ancora. Ma quando se ne sono occupati, come lo

hanno fatto? E di *che cosa* si sono occupati? Alcune riflessioni recenti in ambito italiano meritano di essere prese in considerazione per i fini di questo capitolo.

Nonostante lo spettro dei materiali documentari a disposizione dello storico di oggi si sia enormemente allargato, e anche le produzioni artistiche possano essere (e spesso siano state) utilizzate come fonti per fare storia, la musica è raramente stata inglobata fra esse. Le canzoni, in particolare, potrebbero rappresentare un «pingue filone di fonti» per lo «storico orco» alla Marc Bloch (De Luna 2004, p. 127). De Luna, e con lui altri studiosi, hanno per primi in Italia portato il tema nel dibattito storiografico, iscrivendolo fra gli interessi della storia contemporanea, anche sulla scia di riflessioni affini già avviate in altre discipline, e in particolare nella storia del cinema (Sorlin 1979; Ortoleva 1991). E tuttavia, se il testo filmico è stato spesso al centro di lavori di storia culturale, visto il «legame privilegiato tra cinema e soggettività» (Capussotti 2004, p. 21), così non è stato per la popular music, per quanto lo stesso discorso possa essere facilmente tradotto per essa. Se «il cinema crea simboli e miti, attitudini mentali e comportamenti che possono essere raccolti dal contesto così come [...] prefigurati, decodificati e riprodotti su vasta scala» (*ibidem*), anche la popular music fa altrettanto. Solo in tempi recenti la musica è entrata nei grandi testi di storia culturale: Donald Sassoon (2008), ad esempio, le ha riservato un grande spazio, mentre citazioni costanti (anche se spesso limitate ai testi delle canzoni) compaiono ad esempio nei lavori di Guido Crainz (1996; 2003).

La musica – e la canzone in particolare – può essere trattata in tre modi: «come *agente* di storia, come *strumento* per poterla raccontare, come *fonte* per poterla studiare» (Peroni 2005, p. 2). I due autori citati – De Luna e Peroni – hanno anche dato vita alla collana *Le voci del tempo*, in cui i cantautori italiani sono stati utilizzati come «voci narranti di un determinato periodo storico» (p. 1). Di impostazione leggermente diversa è il lavoro, di poco precedente, di Stefano Pivato (2002) dedicato all'«uso pubblico della storia nella canzone italiana». La canzone è allora al centro di un progetto di nuova storiografia: non canzoni-specchio della realtà storica, ma sue «rappresentazioni», «prodotte e recepite all'interno di una collettività che condivide un codice comune» (Peroni 2005, p. 12).

Dal punto di vista del musicologo, la proposta può contribuire a rivivificare l'approccio alla materia musicale. Tuttavia, questa prospettiva contiene alcuni punti critici che occorre superare. Intanto, un'opposizione piuttosto rigida fra «musica leggera» e «musica colta», e la tendenza ad assumere queste etichette con una certa leggerezza essenzialista. Poi, la centralità attribuita a determinati repertori (la canzone d'autore su tutti) e a certi target (quello giovanile): questa attenzione privilegiata può forse servire la causa della storiografia, ma non aiuta a (ri)scrivere la storia della musica. Affermare, per contro, che anche canzoni «artisticamente insignificanti» possono qualificarsi come «documenti assolutamente straordinari» come fa Peroni (2005, p. 90), se da un lato ha il merito di provare a superare quella stessa visione, dall'altro dovrebbe costringere lo storico della musica a chiedersi *per chi* tali canzoni siano artisticamente insignificanti. Per lo storico stesso? Per la critica? Molto probabilmente non sono tali per quegli stessi gruppi sociali che sono al centro della ricerca storiografica.

L'idea che «[t]utte, praticamente tutte le canzoni dalle più stupide alle più impegnate, dalle più celebri a quelle sconosciute [siano] in grado di trattenere almeno una particella dello spirito del tempo» (De Luna 2004, pp. 130-131) è affascinante e efficace ai fini della ricerca solo se non si trattano le canzoni come «opere». Se non si attribuiscono loro, cioè, caratteristiche immanenti: è quasi un'ovvietà affermare che la canzone non è solo qualcosa che racconta la storia, ma che *esiste* nella storia ed è profondamente condizionata dai processi storici, culturali, sociali che agiscono intorno ad essa. Altrimenti, si rischia di attribuire un'evidenza alla diffusa idea della popular music come «colonna sonora di un'epoca», come qualcosa di esterno, che conferisce significato allo «spirito del tempo». È un tema che compare in molta bibliografia sulla canzone, anche straniera,¹³ e che innerva più o meno esplicitamente molti dei lavori di storici sulla popular music italiana (ad esempio, Merolla 2011) e che fa sì che nei lavori storiografici tout court, quando si considerano le canzoni, queste compaiano come sfondo, epigrafe ai capitoli, note di costume (lo stesso Crainz non è del tutto libero da questo vizio). Per azzardare ancora un paragone con l'idea di «colonna sonora», in molte

¹³ L'idea di canzone come colonna sonora del tempo compare, ad esempio, nell'importante testo di Stephane Hirschi sulla canzone francese (2008).

narrazioni storiche si rischia di trattare la canzone come una musica «extradiegetica» (che, oltretutto, noi «oggi» colleghiamo *a posteriori* a una data epoca o a un dato momento storico), mentre bisognerebbe porre attenzione a tutta la musica che *in quel momento* viene prodotta e fruita *dentro* la narrazione storica, dai suoi protagonisti, e su *come* viene fruita. I rapporti fra i diversi piani sono, in realtà, molto più interrelati e complessi.

Infine, l'annosa questione della musica. Gli storici che si sono occupati di canzone hanno dato molto peso al testo verbale e poco alla parte musicale, aderendo a una tradizione ben consolidata della critica italiana. Questo è vero soprattutto per Pivato (2002), che traccia l'affioramento di tematiche «storiche» nei testi delle canzoni italiane dall'ottocento in poi, scrivendo una specie di storia d'Italia attraverso le canzoni, ma dicendo molto poco sulla storia della canzone stessa: se il 1960 è sicuramente ben rappresentato da «Per i morti di Reggio Emilia» di Fausto Amodei, e il legame con la storia nazionale è palese fin dalla dedica del pezzo, tuttavia gli italiani in quell'anno cantano e ascoltano anche – e soprattutto – «La gatta», «Romantica» e «Kriminal tango»... In che modo sono parte della storia nazionale? Secondo De Luna, il problema di considerare la musica sarebbe stato risolto in altre pubblicazioni «grazie alla riproduzione degli spartiti»¹⁴ e, nel caso di Peroni, grazie alla «significativa esperienza radiofonica» dell'autore (2004, p. 130). Spartiti o meno, il problema non è tanto riconoscere che le canzoni hanno anche una parte musicale, e che essa contribuisce al significato della canzone (come tutti i citati fanno e come sarebbe arduo non sostenere). È piuttosto comprendere che la parte musicale, ma anche la fruizione da parte del pubblico e le pratiche connesse, possono e devono essere spiegate all'interno di processi storici, esattamente quanto il testo verbale. Peroni tenta un'analisi di questo tipo (dedicandosi a «Esagerata» di Neil Sedaka), ma si limita ad affermare che la «canzone è stata dunque composta e prodotta secondo le regole vincenti sul mercato discografico in quel momento» (2005, p. 127), non approfondendo perché tali «regole» fossero in vigore e come si fossero codificate, né come «Esagerata» esistesse nella pratica musicale: era ballata? Ascoltata? Da chi? In che contesto? Come il pubblico parlava di «Esagerata»? E la critica?

¹⁴ De Luna non dice quali siano queste pubblicazioni. In ogni caso, la riproduzione dello spartito non risolve il problema.

In effetti, l'ultimo esempio ci suggerisce una via per migliorare questo modello: applicare questa prospettiva storica a una sola canzone, o a un gruppo di canzoni riconosciute come affini dallo storico *a posteriori* in quanto funzionali alla ricerca, non è in grado di restituire quel disegno d'insieme cui una storia della musica dovrebbe ambire. L'aspetto storico della ricezione deve essere sicuramente incorporato maggiormente nel modello storiografico, onde evitare di tralasciare la natura estetica, culturale, funzionale dell'oggetto-canzone (e della popular music in generale), una volta che lo si elegga a fonte per comprendere qualcos'altro (ovvero: la canzone non è solo «colonna sonora»). Trattare le canzoni e i discorsi delle persone intorno a esse, l'uso che di esse le persone fanno, il valore estetico che attribuiscono loro, le strategie compositive e commerciali che le organizzano, i generi in cui esse sono incluse e altro ancora *come fonti* può allora rendere un miglior servizio alla storia «generale», e porre allo stesso tempo le basi per una *storia culturale della musica* resa libera dalle «regole speciali».

4. «Rockologia» e narrazioni

Le definizioni della popular music in termini sincronici, con l'accento sul suo carattere effimero, ne hanno sempre contrastato la storicizzazione. Eppure, le biblioteche sono piene di «storie del rock», un'evidenza che sembrerebbe negare quanto affermato prima circa il ruolo ancillare dello sguardo storico nel dibattito sulla popular music. Come dobbiamo considerare questi lavori? Quali suggerimenti metodologici ci possono fornire? Quali concezioni della storia ne stanno alla base?

4.1. L'«era del rock» e le storie totalizzanti

L'importanza e la diffusione raggiunta da alcuni repertori angloamericani a partire dal secondo dopoguerra ha permesso alla «storia del rock» di diventare quasi una metonimia per «storia della popular music». Lo storico della popular music – o di uno dei suoi generi – dovrà inevitabilmente confrontarsi con una grande mole di questo materiale organizzato in forma di «storia». Per questa materia in particolare, il confine fra la pubblicistica e l'accademia è quanto mai

sfumato, e Philip Tagg – che ha raccolto sotto il termine ironico «rockology» queste tendenze – ha notato come il discorso critico sul rock filtri, e di fatto costituisca, la base per lo studio accademico della popular music (Lindberg et al. 2005; Tagg & Clarida 2003). Per di più, gli storici del rock della «prima generazione» sono spesso appassionati di musica, critici musicali o professionisti del settore, così come gli studiosi che per primi hanno importato gli studi sulla popular music nell'accademia appartenevano «alla stessa generazione» (o «generazioni») e alle stesse «subculture» dei «musicisti che studiavano, o erano essi stessi professionisti della musica» (Fabbri 2013, p. 2). La prospettiva da *insider* che caratterizza molti di questi lavori ne fa, da un lato, una fonte insostituibile per lo storiografo, ma li rende spesso difficilmente valutabili in termini di metodo storiografico. Indipendentemente dal tasso di «scientificità» e di metodologia esposte dalle singole storie, quella del rock è una presenza ingombrante per ogni storico della musica, e costringe a una più attenta riflessione sulla posizione dello studioso in rapporto alla sua materia.

L'idea di una «rock era», un'«era del rock», ha dominato pressoché ogni storia della popular music (Wall 2003, p. 12; si veda anche Negus 1996, pp. 136-163). Ogni storia che metta al centro una «rock era» è una storia «totalizzante», nel significato di Foucault, che inserisce gli eventi in grandi sistemi al fine di spiegarli attraverso processi lineari (Wall 2003, p. 13). Negus ha fatto notare come sia necessario diffidare nel circoscrivere le «ere musicali» all'interno di confini netti (1996, p. 136): è la prima generazione di studiosi cresciuti durante la «rock era» che ha contribuito a codificarla attraverso narrazioni di questo tipo, che rappresentano ancora oggi la dura madre del corpus bibliografico disponibile sulla storia della popular music, e i cui valori e le cui parole chiave («autenticità», «trasgressione») sono migrati anche nelle più recenti interpretazioni postmoderne (quella che Tagg chiama «pomo-rockology», 2003, pp. 66 e sgg.; 2012, pp. 101 e sgg.). Wall offre come esempi di «narrazioni totalizzanti» *Mystery Train* di Greil Marcus (1975), ma anche testi più recenti e accademicamente accreditati (ad esempio: Garofalo 1992; Grossberg 1992).

Il classico del 1970 *The Sound of the City* di Charlie Gillett (1996), una delle prime storie del rock «serie» uscite sul mercato editoriale americano e a lungo ristampata, offre numerosi indizi di questo modo di organizzare la materia storica. A partire dal titolo, che identifica inequivocabilmente il rock 'n'

roll come fenomeno urbano, il libro chiarisce subito i presupposti ideologici che ne sostengono la ricerca. Intanto, nei confini quantitativi dati alla materia, riconosciuti in una «popolarità» intesa in senso commerciale:

To keep the history manageable, I have recounted it primarily in terms of hit records as determined by *Billboard*. (p. ix).

E, soprattutto, nell'identificazione di un dualismo dialettico fra il rock'n'roll e il sistema industriale che lo sostenne:

[...] with rock'n'roll, major corporations with every financial advantage were out-manoeuvred by independent companies and labels who brought a new breed of artist into the pop mainstream. (p. viii)

La storia della «nascita» del rock 'n' roll assomiglia così a un virus iniettato nel sistema, in cui le azioni dell'industria discografica, delle radio, degli editori musicali (trattati come mondi a sé, opposti al rock 'n' roll) sono descritte come «tattiche difensive» per «cercare di resistere» (p. ix).

Una certa retorica del rock 'n' roll, ovviamente, è stata da tempo superata dagli studi culturali e sociologici (per quanto resista in ambiti spesso insospettabili). Quello che preme notare in questa sede sono le sue conseguenze di lungo corso sull'organizzazione del materiale storico. Le storie totalizzanti mettono al loro centro una «età dell'oro», identificata con un canone di artisti. Quello che è «prima», è preparatorio, quello che è «dopo» è decadenza. La storia del rock di Gillett, come molte altre storie basate su una «rock era», è una storia in cui il fenomeno sotto osservazione «nasce», «si sviluppa», e «influenza». È dunque esso stesso, essenzializzato e oggettivato, a organizzare la sua storia.

L'approccio totalizzante alla materia storica si è spesso convertito in letture anglocentriche della storia della popular music, in cui non solo generi e musicisti anglofoni sono posti al centro del canone (l'aspetto più evidente e ovvio), ma che interpretano questi come fenomeni *globali*. Tuttavia, se pure il mainstream del «pop» o del «rock» angloamericano ha avuto molto spesso (e ha, in parte, tutt'ora) i caratteri di un sistema industriale multinazionale ramificato in tutto il mondo, i pubblici che hanno contribuito a crearne i

significati sono e sono sempre stati *pubblici locali e nazionali*, tutt'altro che uniformi, e occorre porre particolare attenzione alle «traduzioni» dei significati da una cultura all'altra (Marc 2015). Le storie del rock elevano cioè a verità «globale» generi, brani, pratiche ed esperienze che molto spesso sono esistiti localmente, in funzione di comunità differenziate, e che non sono trattabili come un tutto organico: anche in questo senso sono storie «totalizzanti». ¹⁵

4.2. L'«estetica del rock» e le storie legittimanti

La centralità della «rock era» nelle narrazioni della popular music riguarda anche l'importanza attribuita a quella che il sociologo della musica Motti Regev ha chiamato «rock aesthetic», «estetica del rock», e definito come

[...] a set of constantly changing practices and stylistic imperatives for making popular music based on the use of electric and electronic sound textures, amplification, sophisticated studio craftsmanship, and “untrained” and spontaneous techniques of vocal delivery. (Regev 2002, p. 253)

Il riconoscimento di determinate caratteristiche «tecniche» (elettrificazione, amplificazione, produzione di studio...) o «ideologiche» (autenticità, legame con la cultura giovanile...) in un fatto musicale rende accettabile leggerlo attraverso una «estetica del rock», e storicizzarlo in questi termini. Ciò che non rientra – o rientra parzialmente – in questa estetica non trova posto all'interno del canone. L'«estetica rock», che è prima di tutto una «ideologia del rock», è alla base delle narrazioni che mettono al centro la «rock era». L'idea stessa di una «rock era» nasce, su basi estetiche ed ideologiche, nel momento in cui, nei tardi anni sessanta, il rock diviene un campo di produzione artistica, e il discorso sul rock comincia a rispondere alle regole dei discorsi sull'arte (Regev 1994; Frith 1996). Ha notato ancora Regev:

At the core of rock history, since the beginning of its formulation in the late 1960s, is a narrative that relates a sequence of eruptions of “authentic” music-making at different points in time. (Regev 1994, p. 92)

¹⁵ Si veda, sul tema, anche Middleton 1994.

Nel momento in cui, cioè, si mette al centro dei discorsi sul rock una qualche «entità creativa», questa diviene il fulcro per organizzarne la storia. Le «storie del rock» nascono dunque in parallelo all'invenzione del rock come campo artistico: i due fenomeni sono inestricabilmente connessi.

A dispetto della presunta natura «anti-sistema» del rock, da più parti affermata anche in ambito specialistico, è bene notare come il discorso sul «rock come arte» non nasca come discorso di opposizione o sovversione di gerarchie, ma rispecchi in tutto e per tutto i parametri esistenti del discorso sull'arte (Regev 1994, p. 87), compresi gli ideali romantici di autenticità (Weisethaunet & Lindberg 2010), una certa ideologia dell'autorialità (Ahonen 2008), e l'importanza attribuita al «genio romantico» (Donovan, Fjellestad & Lundén 2008, p. 8). Organizzare il rock in forma di storia è allora tanto una conseguenza di questa svolta nel pensiero critico, quanto una sua causa. La musica eurocolta è culturalmente legittimata, innanzitutto, perché ha una *storia* e un *canone* su cui misurarsi: quelli proposti dal nazionalismo tedesco dell'ottocento, che contribuirono a costruire socialmente l'idea di «musica classica» (Sorce Keller 2012, p. 194). Al netto del diverso oggetto, e del diverso tasso di consapevolezza e teorizzazione metodologica, è interessante notare come le strategie messe in atto dalle storie del rock siano del tutto analoghe a quelle delle storie della musica eurocolta: la costituzione di un canone avvertito come «oggettivo» e non superabile; l'insistenza sull'innovazione; la trasgressione dei codici del passato come motore della storia; la tendenza a assolutizzare la musica e a attribuirle un valore in sé; la centralità di singole figure di spicco, riguardano tanto le storie del repertorio delle élite europee, quanto del rock. Le storie del rock – come le storie della musica eurocolta – sono dunque storie «legittimanti» che sottraggono la popular music al dominio dell'effimero. Nel momento in cui le si attribuisce una dimensione storica, la popular music cessa di essere musica «che si consuma» nel presente e assume un valore duraturo e immanente.

Le storie «totalizzanti» e «legittimanti» del rock suggeriscono di riconsiderare il rapporto fra lo studioso e la sua materia di studio, e le sue conseguenze euristiche. Il discorso non riguarda solamente il rock, ma si estende ai numerosi generi della popular music che hanno fatto il loro ingresso nel campo dell'arte. Da un punto di vista storico, l'invenzione della «storia» di

un genere della popular music va di pari passo con la sua autenticazione artistica, e legittima al contempo la possibilità stessa di parlarne e scriverne nei termini di un discorso artistico. Al centro di processi analoghi a quelli qui riconosciuti per la storia del rock sono stati la *chanson* francese, la canzone napoletana, la canzone d'autore italiana e molti altri generi della popular music «estheticamente rilevanti».

4.3. Narrazioni moderne della storia della popular music

Charles Hamm, in un denso saggio breve (1995), ha riconosciuto ed elencato le principali narrazioni che si possono riconoscere dietro le storie della popular music esistenti. Le considerazioni dell'autore di *Musica negli Stati Uniti* (Hamm 1990) sono particolarmente interessanti per almeno due motivi: intanto, sono fra le poche riflessioni metodologiche sviluppate da uno storico della popular music. In secondo luogo, se storicizzate (Hamm scrive alla metà degli anni novanta, in un momento di generale ripensamento dei paradigmi della musicologia), aiutano a comprendere il difficile rapporto fra pratica storiografica e musicologia. La riflessione di Hamm, infatti, non sembra riuscire a superare la *pars destruens* da cui muove.

Hamm propone una lettura postmoderna a partire dalle considerazioni di Lyotard sulla crisi delle grandi narrazioni,¹⁶ in un momento in cui il postmoderno e il concetto di «crisi delle grandi narrazioni» erano paradigmi già ben consolidati nell'accademia (e comunque Hamm, e i *popular music studies*, arrivano in ritardo rispetto – ad esempio – alla critica letteraria). In ogni modo, Hamm centra il punto quando colloca tanto l'idea di «popular music» quanto le narrazioni che vengono impiegate per descriverla nel contesto dell'*era moderna*.

Popular music, as we understand the term today, was a product of the modern era, extending from the late eighteenth century through the first two-thirds of the twentieth, or from the industrial revolution through late capitalism. (Hamm 1995, p. 1)

¹⁶ La versione in inglese di *La condition postmoderne* è uscita nel 1984, cinque anni dopo quella francese e tre dopo quella italiana.

Dunque le narrazioni «legittimanti» e «totalizzanti» della popular music sono spiegabili come un prodotto dell'età moderna, al pari delle storie della musica eurocolta.

In the spirit of its time, much of it [the writing on popular music] attempts not only to “legitimate the rules of its own games” and “the validity of the institutions governing the social bond” but also attempts to “seek the truth,” drawing on some “philosophy of history” to “legitimate knowledge” (p. 2).¹⁷

La prima narrazione che Hamm riconosce è quella 1) *dell'autonomia della musica* («narrative of musical autonomy», p. 2), secondo la quale l'essenza e il valore di un brano musicale risiedono nel *testo*, cioè nella «musica in sé». Fra i corollari di questa concezione c'è l'idea che la popular music sia artisticamente e moralmente inferiore alla musica «colta», e che il suo interesse sia più *sociologico* che *musicologico*: è di fatto la narrazione della «musica assoluta» alla Dahlhaus. È bene sottolineare che il concetto di «musica classica» è, al pari di quello di «popular music», un concetto *moderno*. La narrazione della musica assoluta è allora interpretabile nel medesimo contesto storico e culturale che è all'origine della definizione di popular music come musica «del terzo tipo», non-colta, non-tradizionale, di intrattenimento, e che per la prima volta vede l'«incorporazione della musica in un sistema di impresa capitalista» (Scott 2009, p. 3), di quel «grande scisma musicale» fra «lo stile classico e lo stile popular» (van der Merwe 1989, p. 18).

Hamm procede la sua rassegna con quella che chiama la 2) *narrazione della cultura di massa* («narrative of mass culture», p. 7), secondo cui la musica popular sarebbe prodotta inferiore in quanto trova la sua dimensione primaria all'interno di un sistema della comunicazione «di massa», governato da forze economiche che hanno interesse nell'offrire prodotti che si adattino alle classi inferiori, che costituiscono la maggioranza della popolazione. Il livello della cultura generale allora «affonda fino al minimo comun denominatore» (p. 7). Le narrazioni storiografiche che muovono da questa specie di distopia adorniana, dunque, tenderanno a privilegiare i repertori che sfuggono al sistema, che sono

¹⁷ Le citazioni fra virgolette sono prese da *The Postmodern Condition* (Lyotard 1984, pp. xxiii-xxxiv).

«superiori» e che appartengono alle «classi superiori» (p. 10): la musica «classica», di nuovo, ma anche certi generi popular che vengono legittimati attraverso una «distinzione», nel significato di Bourdieu (1983).

La narrazione della cultura di massa è strettamente collegata a quella che Hamm mette al numero 4) del suo elenco, e cioè la *narrazione del classico della popular music classica* («narrative of classic and classical popular music», Hamm 1995, p. 17). Secondo questo paradigma, la popular music (esattamente come la musica classica) può produrre capolavori individuali o interi «sotto-generi» superiori. La responsabilità di identificarli e preservarli è in carico ai critici e agli studiosi, e non al pubblico: i generi o i musicisti «salvati» entrano dunque nel museo delle cose belle, e accedono a uno spazio ibrido fra «colto» e «popular». Questa narrazione, di fatto, legittima la *popular culture* applicando a essa gli standard della «cultura alta», e – nel legittimare determinati repertori – legittima anche il critico e il pubblico che in questi repertori si riconosce (si veda anche Frith 1996). Quella del *classico* è una delle narrazioni più diffuse nella stampa musicale specializzata. È anche all'origine di quei generi musicali che si fondano su parametri estetici – come la canzone d'autore italiana – dove a essere «autenticato» non è solamente il singolo artista che sfugge al gusto volgare, ma la figura stessa dell'«autore» (Tomatis 2014c, e CAPITOLO 10). Le storie costruite su questa narrazione, dunque, si dedicheranno a determinati generi più culturalmente accreditabili o accreditati, riprendendo un'idea di storia «positivista» come susseguirsi di grandi personalità individuali e fondandosi su un canone di artisti e generi. È interessante annotare come un aggiornamento di questa narrazione, che ha incorporato (e storicizzato) la visione postmoderna, abbia portato a creare canoni basati su estetiche popular *lowbrow* (il trash, il kitsch...), che vengono culturalmente legittimate per un'inversione dei «tropi» associati con l'«autenticità» (Middleton 1995; 1996).

Nel contesto di queste narrazioni, quando ci si occupa di generi musicali non legittimati culturalmente, si tenderà a trattarli in termini quantitativi, di *popolarità*, rafforzando l'impressione che essi seguano regole diverse dalla musica «bella» e pertengano unicamente al dominio del sociale. In questa prospettiva, è «popular» ciò che arriva ad una grande massa di persone. Tuttavia, la popolarità non è un buon criterio per fare storia della musica. I dati, ad esempio, ci dicono che nel 1964 la canzone più «popolare» in Italia fu «Una

lacrima sul viso», che vendette un milione e mezzo di copie in pochi mesi. La cifra è stata riportata da così tante fonti, giornalistiche o no, che oggi è per lo storico non più verificabile, ammesso lo sia mai stata. In ogni caso, il dato in sé non ci dice molto sulla canzone in Italia nel 1964 – anno in cui uscirono (vendendo sicuramente molto meno di Bobby Solo) sia *Le canzoni della cattiva coscienza* che *Apocalittici e integrati*, oltre che anno dello spettacolo *Bella ciao* a Spoleto. Queste concezioni della popular music di stampo «positivista» (Middleton 1994, p. 21), che mettono al centro delle narrazioni l'aspetto quantitativo e i «dati reali», rischiano di perdere di vista una serie di pratiche musicali, generi, aspetti estetici ed emotivi ben più interessanti del numero delle copie vendute – numero che è, peraltro, facilmente falsificabile, e difficilmente significativo se analizzato nella sola dimensione quantitativa (è il caso, ancora, della *Music Timeline* di Google).¹⁸

Un'altra narrazione – la numero 5) – è quella della *cultura giovanile* («narrative of youth culture», Hamm 1995, p. 21), che spiega la popular music – e costruisce di conseguenza la sua storia – attraverso le innovazioni sociali del dopoguerra nel mondo occidentale, con l'aumento del tempo libero, della disponibilità economica, e il conseguente emergere di una «classe giovanile» che diviene target dell'industria culturale. Uno dei limiti di questa narrazione secondo Hamm è la sua inutilizzabilità tanto per gruppi sociali in cui la differenza anagrafica sarebbe meno decisiva (ad esempio, gli afroamericani), quanto per particolari generi che apparirebbero indipendenti da queste dinamiche (il country), oltre che per ogni popular music di società non occidentali (p. 23). È comunque una narrazione decisamente anglocentrica e americanocentrica: l'emergere del protagonismo giovanile in altre democrazie dell'occidente (ad esempio, l'Italia) segue cronologie e dinamiche non del tutto sovrapponibili a quelle americane e britanniche (si veda il CAPITOLO 9). Inoltre, tutta la popular music di prima della seconda guerra mondiale (dell'era pre-microsolco) non può essere spiegata attraverso il suo legame con la classe giovanile.

¹⁸ Un esempio dei limiti evidenti di questa impostazione, nella letteratura sociologica sulla canzone italiana, è Nobile 2012, che costruisce un campione di dati sulla base delle classifiche di vendita, ma si vede poi costretto a integrarlo a causa di alcune mancanze riconosciute, su base totalmente arbitraria (p. 53).

Il ruolo dell'«autenticità» è citato da Hamm in due narrazioni, la 3) e la 6). La *prima narrazione dell'autenticità* (p. 11) mette al centro le musiche prodotte da determinati gruppi sociali – «etnici, razziali, o nazionali» – che sebbene compromesse dal contatto con il «mondo moderno», possono essere riportate a una qualche «origine». È una retorica strettamente imparentata con la letteratura sul mondo popolare (quella originata dai folkloristi del periodo romantico), e trova la sua fondazione nell'idea secondo cui ogni cultura avrebbe un proprio stile musicale primordiale, poi corrotto dai contatti con altre culture.¹⁹ Ne derivano storiografie che prediligono uno stile più «puro» e «vero» rispetto a un altro (un filone molto florido è riconosciuto da Hamm nella storiografia sul jazz e sul ragtime), all'insegna di un «primitivismo» di matrice romantica (Middleton 1994, p. 239).

La *seconda narrazione dell'autenticità* (Hamm 1995, p. 23) esalta invece il ruolo delle masse popolari all'interno delle società capitaliste, e il loro ruolo nel creare prodotti culturali che diano espressione alla loro «coscienza di classe». Anche questa narrazione dà ampio spazio a repertori minoritari rispetto a un qualche mainstream identificato apocalitticamente (come già nella «narrazione della cultura di massa») come eterodiretto dal Capitale. È una visione che Hamm collega con l'origine stessa dei *popular music studies* nei primissimi anni ottanta, in una prospettiva «neo marxista» (p. 25). Anche il marxismo del resto – sostiene Hamm – è una «metanarrativa modernista», e non può dare senso al mondo postmoderno.

Fino a qui, Hamm ha portato avanti una *pars destruens* che, al netto del suo risultare oggi culturalmente situata, conferma e organizza efficacemente i problemi metodologici sin qui incontrati. Le narrazioni riconosciute da Hamm sono «gerarchiche, esclusive, e privilegiano determinati generi o repertori a scapito degli altri» (p. 2), legittimandoli attraverso una (pretesa) superiorità artistica, una (pretesa) rilevanza storica o sociale, o un'ideologia dell'autenticità. L'assunto di Hamm, secondo cui «la popular music ha una vita, una legittimità e un'ideologia sua propria» (p. 27), e l'invito a riconoscere il ruolo costruttivo – e non distruttivo – dei mass media nella cultura moderna, sono senz'altro condivisibili. Tuttavia, la *pars construens* di Hamm non supera le insidie

¹⁹ È un tema centrale anche nel pensiero di alcuni «padri» dell'etnomusicologia: si veda Bartók 1955, e alcune considerazioni nel CAPITOLO 8.2.2.

postmoderniste, nonostante lo studioso riconosca – al numero 7) del suo elenco – alcune «altre voci» che hanno interpretato posizioni trasversali, o innovative, rispetto ai paradigmi moderni. Per di più, l'indipendenza metodologica del campo della popular music, se da un lato è necessaria allo studio e alla comprensione globale di un fenomeno complesso difficilmente riducibile ai paradigmi (o alle narrazioni) più diffusi, dall'altro sembra riproporre anche per la popular music il problema di una storiografia con regole speciali.

4.4. Licenze postmoderne

L'impressione che si ricava, osservando gli studi degli anni più recenti, è quella di trovarsi di fronte a un panorama più frazionato rispetto ai decenni precedenti. Come se, minando le fondamenta della «grandi narrazioni», si fosse compromessa anche la possibilità di fare storia della musica. La questione tocca direttamente la storia della musica eurocolta almeno a partire dagli anni ottanta: l'approccio culturologico ha importato negli studi musicali l'idea postmoderna di disgregamento dei paradigmi e di crisi del sapere, al punto che Jean-Jacques Nattiez si è chiesto, con un felice paradosso, se «il relativismo [sia] la nuova verità del discorso storico nella musicologia» (Nattiez 2001, p. 78).

La New Musicology, cui si deve una ricca riflessione sui limiti della storiografia musicale precedente (Treitler 1999; Tomlinson 2003) è stata però criticata per la sua incapacità di sviluppare modelli alternativi di storiografia che siano efficaci, per la sua rinuncia al «valore della verità» e la sua insistenza sull'«immaginazione» come parola chiave (Nattiez 2001, p. 79). Se si stigmatizzano le narrazioni, se si riconoscono i discorsi soggiacenti che le informano, se si mina l'autorità dello storico, arrivando fino ad affermare che la scrittura della storia è analoga a quella della narrativa – sulla scia, in particolare, del lavoro dello storico Hayden White (1975) – si rischia in effetti di riavvolgere la ricerca su stessa, e di non superare il pantano dell'auto-critica. In effetti, anche nell'ambito della storia della musica, l'adesione a paradigmi postmoderni si è spesso tramutata in una crescente vaghezza del discorso sulla musica, in un modo di scrivere contorto e oscuro che finisce spesso per perdere di vista il proprio oggetto. L'introduzione di nuovi paradigmi alternativi e oppositivi ha certamente contribuito a scardinare le visioni totalizzanti, e a

rivificare il discorso e la disciplina, ma ha lasciato ancora in secondo piano la questione metodologica. Il caso della fortuna dei *gender studies* (e dei *queer studies* in un secondo momento) negli studi sulla popular music è esemplare: i suggerimenti metodologici sviluppati dalla storiografia delle donne (ad esempio, J. W. Scott 1988) non sembrano aver trovato grandi applicazioni. Al contrario, l'interesse per gli aspetti della sessualità (McClary 1991) ha portato a focalizzare il discorso soprattutto su determinate artiste donne che sembravano (come da manuale della «rockologia») «sovvertire» i paradigmi egemoni: Laurie Anderson, Madonna, kd lang sono oggi protagoniste di innumerevoli saggi, e formano un nuovo canone «alternativo». Allo stesso tempo, la denuncia degli squilibri di potere che stanno dietro la produzione di popular music, o la descrizione del rock come genere eminentemente «maschile» (O'Brien 1995; Whiteley 1997) ha portato più a delle deroghe che non a nuove regole, da un punto di vista metodologico. È il caso, ad esempio di *She Bop* di Lucy O'Brien (1995), la «storia definitiva delle donne nel rock, pop, e soul», che segue la vicenda delle donne nella popular music inglese e americana, e che è in netta controtendenza rispetto alle tendenze postmoderne proprio per la sua ambizione a farsi «storia definitiva». Dunque, negli studi musicali, gli approcci postmoderni possono anche consentire licenze «moderne»: difficilmente potremmo digerire oggi (e meno che mai sarebbe stato digerito dall'accademia negli anni novanta) un libro intitolato *Storia definitiva della popular music*, senza ulteriori definizioni di genere sessuale, sottocultura, o altro.

5. Prime conclusioni: organizzare la storia della popular music

5.1. Come sono organizzate le storie della popular music?

Il discorso sulle narrazioni (e la loro critica) ha portato, fino a questo punto, a mettere in secondo piano una questione metodologica fondamentale: *come sono organizzate*, nella prassi, le storie della popular music?

Secondo Wall (2003, p. 4), le storie della popular music si sono solitamente articolate intorno a tre principi, che possono anche coesistere nella medesima storia: 1) *i singoli artisti*, 2) *i generi musicali*, e 3) *il mondo sociale* in cui essi hanno operato. Così, figure prominenti, singoli generi o gruppi di generi

e sottogeneri, e relazioni all'interno del mondo sociale (le singole scene, le subculture) sono serviti di volta in volta come principio pragmatico per mettere ordine nella materia storica, collegandosi a narrazioni – differenti. Ai tre principi citati da Wall si può senz'altro aggiungere quello del 4) *medium musicale*: lo scritto, la radio, il disco, il digitale, e così via (ad esempio: Milner 2009).

I limiti di una storia organizzata per grandi personalità (cioè, attraverso «nomi» di musicisti (come è il caso anche delle «enciclopedie» del rock o della canzone) sono evidenti, e li abbiamo già denunciati: si rischia di riproporre una visione della storiografia ottocentesca e di impronta positivista, poco efficace in un campo in cui i fenomeni musicali sono difficilmente concepibili in termini di autorialità. Allo stesso modo, storie che si incentrano sulla dimensione sociale della popular music, o sui media attraverso i quali viene diffusa, lasciano sullo sfondo la dimensione musicale/musicologica ed estetica, e divengono «solo» storie sociali, o storie dei media. L'attenzione al ruolo dell'azione individuale, del singolo (Nattiez 2007; Meyer 1983) non può essere espunta. Deve anzi essere estesa: dai compositori a tutti coloro che partecipano alle pratiche musicali (Small 1998). Se è vero, come si è affermato, che la storia della musica deve ambire il più possibile a essere una storiografia senza regole speciali, è altrettanto vero che è necessario preservare le specificità della materia che si studia. Storia della musica e storia dei media, o storia della musica e storia sociale, devono incontrarsi ma non possono essere la stessa cosa. Non si può rimuovere dall'analisi degli sviluppi diacronici di quelle attività che vanno sotto il nome di musica l'aspetto *musicale*, compresa – per quelle culture che la prevedono – la fruizione estetica, nel senso più ampio e relativo possibile.

A quali oggetti deve allora guardare una storia della popular music che miri a soddisfare questi punti? Una storia organizzata attraverso i generi può essere la risposta?

5.2. Fare storia con i generi

Tutto dipende, naturalmente, da cosa si intende per «genere». I generi musicali – usiamo per il momento il termine senza definirlo – sembrano in effetti essere fondamentali nel mettere ordine nel passato musicale, almeno quanto lo sono

per ordinare il presente: basta sfogliare l'indice di buona parte delle storie della popular music per rendersene conto.²⁰ L'organizzazione della storia per generi ha riscontri anche nella storia dell'arte, e nella storiografia musicale convenzionale, in quello che Georg Knepler ha definito «ordinamento per stili epocali» (in quel caso, il barocco, il rinascimento, e così via). Un'organizzazione della storia per «stili epocali» è funzionale perché «permette di non dover ascrivere i risultati della storia dell'arte soltanto all'“invenzione”, al genio, allo sforzo sovraumano dei singoli» (Knepler 1989), ed è quindi efficace nello studio della popular music, dove la concezione tradizionale di autorialità non è particolarmente utile.

Una storia articolata per generi, o la storia di un singolo genere, può portare a due modi di organizzare il materiale musicale. In primo luogo, se un singolo genere è messo al centro del discorso, lo sviluppo storico sarà spiegato in termini di «prima» e «dopo». Ciò che precede cronologicamente il genere è allora descritto come «radici», ciò che segue in termini di «sviluppo» (o, spesso, di «decadenza»). Basta dare un'occhiata all'indice di una delle molte edizioni del classico *Rock Music Styles: A History* (Charlton 2007) per rendersi conto delle conseguenze pratiche di questa concezione sull'organizzazione del materiale storico.

Capitolo 1: Ragtime, Tin Pan Alley, and Jazz *Roots of Rock*;
 Capitolo 2: The Blues and Rhythm and Blues *Roots of Rock*;
 Capitolo 3: Gospel and Country *Roots of Rock*;
 Capitolo 4: *Early* Rock and Roll.
 Capitolo 11: Country and *Jazz-Styled* Rock
 Capitolo 19: Alienated and *Back to the Roots* Rock. (corsivi miei)

In secondo luogo, la centralità attribuita a un genere in un dato momento storico può favorire una periodizzazione attraverso i generi. Concetti come «swing era», «età del rock», «jazz age» hanno contribuito a creare una sorta di «ordinamento per generi epocali» della storia della popular music. In generale, come si può notare dall'esempio precedente, i diversi «stili» o «sottogeneri» costituiscono di fatto una periodizzazione, identificano cioè, oltre che un

²⁰ Esempio, da questo punto di vista, Borthwick & Moy 2004, ma moltissime storie a dispense, raccolte di cd, documentari o altro offrono una storia per generi della popular music.

insieme di fatti musicali, anche l'arco di tempo in cui questi fatti avvengono. Come conseguenza, un genere può diventare la sineddoche di un periodo storico: gli anni novanta sono allora «gli anni del grunge», la fine dei settanta quelli della «disco music», e così via. Al contrario, un decennio, o un gruppo di anni, può diventare sineddoche di genere: «musica anni sessanta» si può riferire a un certo tipo di suono e di repertorio di quel decennio, che include sicuramente i Beatles, i Rolling Stones, gli Who e magari l'Equipe 84, ma che molto probabilmente esclude – per motivi molto diversi – *A Love Supreme* di John Coltrane (1965), «Dio, come ti amo» di Modugno (1966) e *Hymnen* di Stockhausen (1966-67).

Le storie per generi di questo tipo si basano su un concetto essenzializzato di genere come categoria metastorica, assoluta e autonoma, e danno luogo a narrazioni totalizzanti. Ogni storia che essenzializzi un genere musicale e ne faccia il fulcro della propria organizzazione interna opera una forzatura. Se si pongono a priori dei «pattern» di funzionamento – «ciclici, dialettici, evolutivi» – si compie qualcosa di «metodologicamente sospetto e intellettualmente non congeniale» (Meyer 1983, p. 517), e si sceglie in partenza di tralasciare qualcosa. Le storie organizzate per generi sono cioè *esclusive*: si basano su un *canone* e lasciano ai margini della storia gli altri generi, o i musicisti che non fanno parte del genere in quel momento egemone. I generi, in queste storie, sono strumenti del potere del critico o dello storico.

L'articolazione di questa visione storiografica, e di questo modo di intendere le categorie musicali, dà vita ad un modello «ad albero genealogico», o a «linea del tempo», della storia, che è dominante nel discorso non specialistico sulla stessa (si pensi ancora alla *Music Timeline*). Questo modello ha un ruolo centrale nel modo in cui razionalizziamo tanto la storia, quanto i generi musicali. Le visualizzazioni spaziali della musica sono spesso incentrate su questa nozione di «genere musicale», e spesso sono organizzate diacronicamente, per «genealogia» (FIGURE 2.1 e 2.2).²¹

²¹ Si veda Marino 2013a, che offre anche una breve tipologia. Un esempio lampante, animato: www.concerthotels.com/100-years-of-rock; accesso: 5 gennaio 2016.

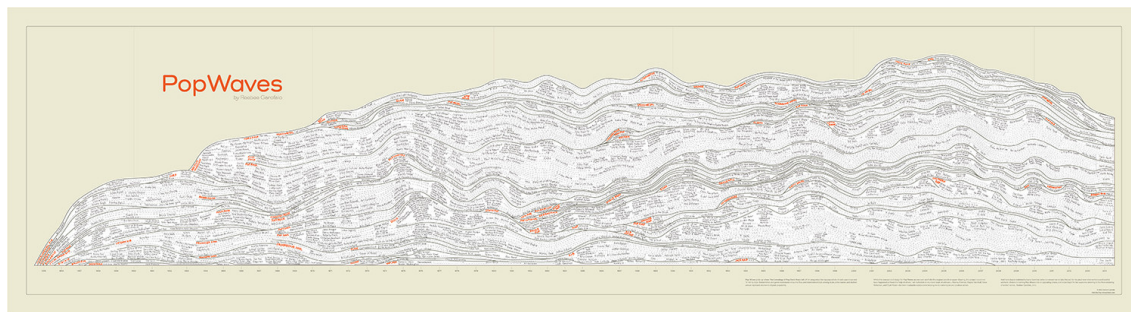


FIGURA 2.1. Reebee Garofalo, *Pop Waves / The Genealogy of Pop/Rock Music*.²²

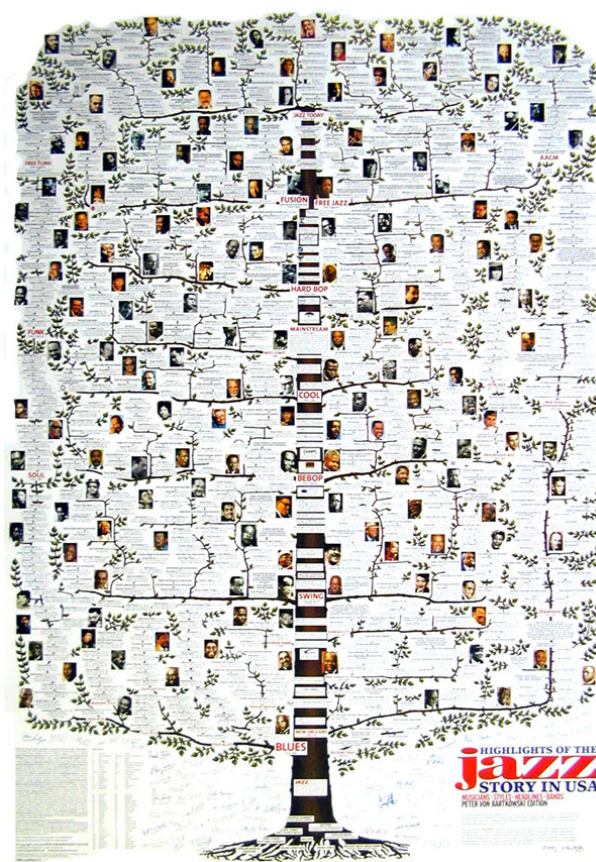


FIGURA 2.2. *Highlights of the Jazz Story in USA*.²³

Per quanto possiamo aderire a visioni relativiste della storia e dei generi, questo tipo di organizzazione «topologica» della musica sembra essere in qualche modo inscritto nel modo in cui pensiamo e parliamo di musica. Per ora, basta

²² historyshots.com/products/rockmusic; accesso: 5 gennaio 2016.

²³ www.123posters.com/usajazz2.htm; accesso: 5 gennaio 2016.

annotare come, almeno nel campo della popular music, *sia molto difficile scindere la nozione di genere musicale da quella di storia.*

All'atto pratico, naturalmente, ogni storia è un'opera di selezione e di narrazione (Nattiez 2001). Tuttavia, c'è da chiedersi che contributo ai rapporti fra storia della musica e storia culturale, politica, sociale, dei media, possa dare una storia che si costruisce su categorie arbitrarie e astoriche i cui confini dipendono in gran parte o interamente dalle scelte dello studioso (ad esempio: Nobile 2012). Una storia per generi in questi termini ricade nelle stesse trappole euristiche, e negli stessi limiti metodologici, che abbiamo riconosciuto in altri modelli di storiografia. Solo, invece di essenzializzare le opere, essenzializza i singoli generi. A dispetto della sua utilità per organizzare la storia, siamo allora costretti ad ammettere che il concetto «tradizionale» di genere mal si integra con la dimensione diacronica. Nel campo della storia del cinema, Rick Altman ha notato che «fra tutti i concetti di critica applicati al cinema, il genere è forse l'unico che sfugge alla storia» (Altman 2004a, p. 265), e l'annotazione vale certo anche per la musica.

Dunque, se si vuole fare storia con i generi musicali, bisogna partire dal presupposto che *non ci si può fidare dei generi musicali per fare storia.* È allora bene in prima battuta sgombrare il campo da ogni tentazione, e tornare a quando scriveva Foucault:

Bisogna rimettere in questione queste sintesi belle e pronte, quei raggruppamenti che in genere si ammettono senza il minimo esame, quei collegamenti di cui si riconosce fin dall'inizio la validità; bisogna scalzare quelle forme e forze oscure con cui si ha l'abitudine di collegare tra loro i discorsi degli uomini; bisogna scacciarle dall'ombra in cui regnano. E, piuttosto che lasciarle prosperare, accettare di avere a che fare, *per ragioni metodologiche e pregiudiziali*, soltanto con una folla di avvenimenti sparsi. (Foucault 1971, p. 30, corsivi miei)

Un'affermazione di questo tipo potrebbe far iscrivere di diritto questa ricerca nel registro delle aporie postmoderne irrisolte, e il suo autore in quello dei «relativisti-a-tutti-i-costi». Ma la ricerca storiografica di oggi, una volta dichiarati i propri limiti e presa coscienza che l'oggettività assoluta non è (più) un obiettivo ragionevole, può e deve andare oltre. «Per ragioni metodologiche e pregiudiziali» possiamo immaginare che le categorie non esistano. Così facendo,

ci si chiarirà la loro natura convenzionale, temporanea, contingente, instabile. Ma saremo anche costretti a affrontare l'impossibilità di ragionare senza di esse. Non possiamo evitare i generi musicali: essi ci servono per interpretare la realtà, per parlare di musica, per costruirne la storia – come potremmo altrimenti? Tanto varrebbe negare la lingua in quanto strumento di comunicazione. Solo, ci serve un modello teoretico adatto per poterli usare ai nostri fini.

Possiamo già identificare alcuni parametri che questo modello dovrà soddisfare per fondare una metodologia adeguata.

1) *Non dovrà essere predittivo.* Il concetto di genere serve alla narrazione storiografica, ma la storia deve essere scritta *con* i generi, e non *dai* generi. Come si è visto, modelli basati su generi intesi come categorie metastoriche e assolute generano narrazioni totalizzanti. Servirà allora un *modello che non dia per scontato che i generi siano costrutti stabili, ma che renda conto della loro contingenza storica, sociale, culturale.*

2) Se i generi sono uno strumento metodologico per parlare di musica (la storia si scrive *con* i generi), *un modello adeguato dovrà porsi il problema delle categorie euristiche*, cioè delle categorie usate dal ricercatore, e del loro rapporto con le categorie «del pubblico», «dell'industria», «della critica», e così via. I generi diventano così un insostituibile strumento di auto-riflessione metodologica.

Il prossimo capitolo si dedicherà a sviluppare questo modello teoretico dei generi musicali, tenendo conto della letteratura esistente, e provando a rifondare l'idea di genere su basi diverse.

3.

Un modello pragmatico dei generi musicali

1. Le teorie dei generi e la storia

1.1. La storia delle teorie dei generi

È quasi una convenzione (concetto con cui il lettore avrà modo di familiarizzare presto) che una riflessione sui generi preveda un excursus sulla storia delle teorie dei generi. Dar conto in maniera soddisfacente delle sfumature di pensiero sul tema formulate da teorici della letteratura, del cinema, della televisione, della musica, fino ai recenti esperimenti dei filosofi empirici in una storia millenaria è compito arduo, e lontano dalle finalità di questo lavoro.¹

La teoria dei generi è perlopiù considerata come una branca della poetica, parte della teoria della letteratura, e proprio sul paradigma letterario si sono modellate anche le teorie dei generi cinematografici (Altman 2004a), televisivi (Griffagnini 2004) e, in misura minore (e con qualche distinguo), musicali. In tempi recenti, tuttavia, il tema dei generi è stato oggetto di interesse da parte delle scienze cognitive, assorbito nel fertile filone che studia le «categorie» come modo organizzativo dell'esperienza umana, sulla scia soprattutto dei lavori di Eleanor Rosch e George Lakoff (Lakoff 1987). Quella dei cognitivisti è una prospettiva dalle grandi potenzialità, che – tuttavia – può portare a tralasciare l'aspetto sociale, culturale, e «appreso» dei generi (si veda ad esempio Levitin 2006). Mosso in primo luogo da un interesse storico, questo lavoro non seguirà questa strada: anche se il cognitivista ci dice che Aristotele si sbagliava, lo

¹ È compito tentato da altri, a cui si rimanda: Fabbri 1981; Schaeffer 1992; Moore 2001; Altman 2004a; Frow 2006.

storico deve fare i conti con duemila anni in cui uomini e donne hanno concettualizzato le proprie categorie in modo molto simile a quello dell'autore della *Poetica*: si potrebbe interpretare tutta la teoria dei generi, almeno fino agli anni sessanta del novecento, come una «nota a piè di pagina» della *Poetica* di Aristotele (Altman 2004a, p. 265).²

È allora più proficuo tentare di *storicizzare* come i generi siano stati pensati, organizzati, descritti nel corso del tempo. Diverse visioni del mondo, diverse idee sulla natura dell'arte, della comunicazione – o il fatto stesso che i generi vengano pensati nel sistema dell'«arte» o della «comunicazione» – si rispecchiano in diversi sistemi di generi e diverse teorie, e viceversa. Diverse tecnologie, diversi media, diversi «oggetti» da classificare (canzoni, film, libri, ornitorinchi, cavalli, giochi, categorie dell'essere) possono essere alla base di sistemi categoriali intesi in modo radicalmente differente. Il critico e il teorico scelgono quale sistema usare, ma allo storico spetta di collocare il sistema nel suo contesto storico e culturale, e spiegare le loro scelte, e le proprie.

Sarebbe ingenuo, viste queste premesse, raccontare la storia delle teorie dei generi come un'evoluzione «da Aristotele a Yahoo» (Fabbri 2000c), in cui concettualizzazioni sempre più evolute si sostituiscono l'una all'altra fino alla teoria «definitiva» (che è sempre quella del libro che si sta leggendo). Oggi liquidiamo come «idealiste» o «romantiche» teorie della letteratura che ci paiono ingenuamente insistere su concetti come lo spirito, il progresso, il carattere nazionale, ma sappiamo anche che nessuna teoria è mai definitiva. La storia della teoria dei generi dovrà essere utile non solo per misurare una distanza da determinate visioni del mondo, ma per *accertare la sopravvivenza di molte di queste visioni nella contemporaneità*, nel modo in cui ogni giorno pensiamo e usiamo i generi.

²In modo simile si era espresso anche Northrop Frye (1969, p. 22). Si veda anche Schaeffer (1992, pp. 10 e sgg.), che articola meglio questo giudizio distinguendo tre diversi «atteggiamenti» da parte di Aristotele nel trattare il genere, ognuno destinato a sviluppi diversi nel corso della storia.

1.2. Teorie dei generi letterari e idee di storia

1.2.1. Generi tradizionali e (neo)classici

Come è emerso dal CAPITOLO 2, articolare una concezione «tradizionale» di genere con una pratica storiografica «nuova» è compito arduo, perché le teorizzazioni classiche del genere hanno teso a spiegarlo come categoria *ideale*, *assoluta* e *metastorica*.

Il fatto che i generi «esistano» come categorie metastoriche e assolute fa sì che essi siano interpretati come *prescrittivi*: è il genere a determinare il campo di ciò che è culturalmente accettabile in un dato momento, a guidarne le interpretazioni, a determinare aspettative e risposte del pubblico. Il progresso del campo artistico può essere così misurato in termini di adesione o scarto rispetto a determinate strutture o norme. Il corollario è, ancora, quello dello sviluppo diacronico come inevitabile decadenza da forme generiche «pure», con conseguenze sull'organizzazione della storia che sono state già annotate.

Questo «funzionamento delle definizioni dei generi come criteri critici» è tipico della concezione della poesia che prevale fino all'epoca romantica (Schaeffer 1992, p. 30). È il Romanticismo letterario a cambiare le carte in tavola, aderendo ad una concezione «essenzialista» del genere letterario, in cui le «metafore organicistiche» (già presenti da Aristotele in poi) «cessano di essere euristiche» per diventare *reali*, in un certo senso: «il modo in cui le teorie essenzialiste si servono della nozione di *genere letterario* è più vicino al pensiero magico che non all'investigazione razionale» (p. 32). La parola, cioè, *crea la cosa*, il genere si sovrappone ai testi e ne costituisce l'essenza, il «principio genetico» (p. 33). La persistenza di «veri e propri “cimeli romantici” [“romantic relics”]» nel nostro modo di organizzare la musica e attribuirle significati e valori è stata riconosciuta come decisiva da Sorce Keller (2012, p. xii).

Questa tendenza, che non nasce con il Romanticismo ma che il Romanticismo mette al centro della propria interpretazione della letteratura, ha ramificazioni importanti nell'ottocento nelle concezioni idealiste alla Hegel ed evoluzionistiche alla Brunetière (1980). Su quest'ultimo è evidente l'influenza del modello del darwinismo: la concezione deterministica dello studioso francese rappresenta l'apice di un modo di scrivere la storia dell'arte come metafora biologica, la cui influenza si estende fino a oggi. È un modo di fare

storia attraverso i generi che attribuisce una «vita» ai generi stessi, e che si serve di concetti come «nascita», «crescita» e «morte». Sebbene nessuno possa, in serenità, far propria questa concezione in epoca di postmodernità, tuttavia è facile riconoscerne i residui (i «cimeli») nei discorsi quotidiani sui generi, e nel nostro modo di pensarli attraverso metafore biologiche. È quasi un luogo comune dire che il punk abbia «ucciso» il progressive rock. Lo stesso rock è «morto» ciclicamente in ogni decennio dalla sua nascita ad oggi, e il western «rinato» con Quentin Tarantino.

Proprio contro l'interpretazione evoluzionista dei generi si pone la visione di Benedetto Croce, la cui riflessione sull'estetica mira «ad eliminare praticamente tutti i discorsi critici sul genere» (Altman 2004a, p. 13), nel quadro del progetto di una sola arte:

Tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero (e sia detto col massimo rispetto verso gli scrittori che vi hanno versato sopra i loro sudori) bruciare senza alcun danno. (Croce [1902] 1990)³

La prospettiva idealista della «fine dei generi» – ovvero l'idea che i generi non siano più necessari – è destinata a lunga fortuna, indipendentemente dal suo essere associata con Croce. Il rifiuto dei generi ha il merito di re-indirizzare il dibattito sugli stessi: non si oppongono più generi a generi, *ma generi a singoli testi* (o, nel caso della musica, a *opere*). Se prima «tutte le composizioni letterarie e gli atti interpretativi erano stati visti [...] come esistenti dentro i confini dei generi», questo modello colloca il genere al «polo opposto a quello dell'innovazione modernista» (Altman 2004a, p. 13). Lo stesso principio, seppur declinato in termini diversi, riappare in epoca postmoderna, ad esempio con il concetto di «pastiche» (Jameson 1989).

Il genere diventa allora un principio conservatore da sovvertire, come un residuo del passato che ogni ideologia progressista dell'arte deve avversare. Questa interpretazione dei generi si collega con un'estetica modernista che valuta positivamente il «nuovo», l'«originale», la rottura dei codici contro l'imitazione del passato, la cui origine si può situare nell'ottocento (Sorce Keller 2012, p. 75), che prolifera all'inizio del ventesimo secolo e che è ancora oggi ben

³ Citato in Pennings 2009, p. 13.

riconoscibile in diversi campi. È quasi un luogo comune per i musicisti affermare di «non credere dei generi», o di rifiutare le etichette che fan e critica attribuiscono loro. Metafore come la gabbia («non voglio essere ingabbiato in definizioni!»), o legate al confine, con concetti come «ibridazione», musica «oltre i generi», o «senza genere» si spiegano in questo sistema di pensiero. Una storia dei generi basata su questa linea di pensiero tende verso la fine della storia stessa, al disgregamento, alla mancanza di coerenza.

1.2.2. Generi, strutturalismo, semiotica

È lo sviluppo di nuove correnti ermeneutiche a riportare il tema dei generi letterari al centro del dibattito teorico, superandone la visione statica ed essenzialista e introducendo la dimensione storica e sociale. Il formalismo russo prima, la linguistica saussuriana, la semiotica, i concetti di cooperazione interpretativa, di opera aperta, lo strutturalismo successivamente, ravvivano l'interesse per i generi e costringono a un loro radicale ripensamento. L'apparente crisi della linea (neo)classico-romantico-idealista dei generi (che continua comunque a sopravvivere in molti discorsi sulla musica e non solo) si iscrive infine nella ridefinizione del campo letterario e artistico in epoca postmoderna, al punto che i due fenomeni – l'aggiornamento dei paradigmi interpretativi e la percezione di una «disgregazione» nelle arti, o in senso crociano di una sparizione delle classificazioni – sembrano strettamente interdipendenti. Si esprimeva così Tzvetan Todorov, uno dei più influenti teorici del genere letterario nel novecento:

Continuare a occuparsi dei generi può apparire ai nostri giorni un passatempo ozioso, se non anacronistico. [...] Persino i generi del novecento, che tuttavia ai nostri occhi non sono più completamente tali – poesia, romanzo –, sembrano disgregarsi, almeno nella letteratura “che conta” [...]. Per uno scrittore, non obbedire alla più alla separazione dei generi sarebbe persino un segno di autentica modernità. (Todorov 1993)⁴

Si noti il riferimento alla letteratura «che conta», che conferma come, da un lato, il problema del superamento dei generi riguarda ambizioni di validazione

⁴ *I generi del discorso* (Todorov 1993) contiene saggi scritti fra il 1971 e il 1977, e si colloca dunque verso la fine della parabola strutturalista.

estetica, e sottintendendo d'altra parte la sopravvivenza di molte delle concezioni «vecchie» di genere in campi altri dalla letteratura «alta».

I generi, secondo Todorov, derivano da «atti linguistici»; una società «sceglie e codifica gli atti che corrispondono più da vicino alla sua ideologia»⁵ (Todorov 1993, p. 51). Il teorico russo, partendo da una critica mossa a Northrop Frye, aveva precedentemente distinto i generi «storici» (che risultano «dall'osservazione della realtà letteraria») dai generi «teorici» (che nascono da una «deduzione di ordine teorico» (Todorov 1977). I primi esistono nella storia, i secondi vanno analizzati come categorie astratte. I primi sono categorie «metadiscorsive» (si trovano cioè nel *discorso sui generi*), i secondi categorie «discorsive». La natura istituzionalizzata e sociale dei generi letterari, se pure non agisce come principio ideale o immanente nel governare il corso della letteratura, fa sì che i generi funzionino come «“orizzonti d'attesa” per i lettori e come “modelli di scrittura” per gli autori» (Todorov 1993, p. 49). I contributi pionieristici di Northrop Frye (1969), di Todorov, e in generale di strutturalismo e post-strutturalismo a una nuova teoria dei generi sono decisivi nell'allargare il campo di applicazione della teoria: *dalla sola letteratura* (un corpus di testi già canonizzati) *a tutte le pratiche discorsive*.⁶ Dunque, riportando il concetto di genere nell'alveo del dibattito sulla retorica (Derrida 1980; Miller 1984).

L'idea che i generi possano essere «storici», ovvero generati da interpretazioni codificate del tempo, rappresenta senz'altro una svolta nella storia delle teorie dei generi. La questione irrisolta riguarda piuttosto la distinzione fra «generi storici» e «generi astratti» e «teorici», che ripropone il tema dell'autorità del critico: in una visione storica, questo modo di intendere i generi «congela» l'opera d'arte (il termine è di Frye) e lavora con categorie astratte (i generi teorici) su «spaccati sincronici» (Todorov 1977, p. 11): i generi esistono diacronicamente nella storia della letteratura, ma lo studioso agirebbe sincronicamente «tagliandone» dei quadri; la storia si genererebbe dialetticamente in questo confronto. Si tratta, comunque, di un modello

⁵ Todorov collega la nascita dei generi alle trasformazioni subite da alcuni «atti linguistici»: l'atto linguistico del «pregare» sarebbe alla base del genere «preghiera»: dunque, al centro del modello evolutivo dei generi letterari (che nascono sempre da altri generi) c'è necessariamente un atto linguistico. Già questo ci suggerisce come il modello non sia facilmente applicabile a campi altri da quelli della letteratura, o del linguaggio verbale.

⁶ Si anche veda il saggio «Il concetto di letteratura», in Todorov 1993, pp. 7-22.

principalmente *sincronico*, per quanto corretto da una dimensione diacronica. L'analisi semiotica dei generi, sebbene non insensibile a preoccupazioni di natura storica, «fu per definizione fin dall'inizio mirata a ignorare la storia» (Altman [1984] 2004, p. 330).

1.3. I generi nella musicologia

1.3.1. *Generi e musica assoluta*

Il dibattito sui generi gode decisamente di minore fortuna nell'ambito della musicologia «convenzionale». Le idee sviluppate dalla critica letteraria di matrice semiotica e strutturalista sono filtrate in ritardo nelle discipline musicali, storicamente restie ad aderire alle mode accademiche. Questo ritardo ha di fatto limitato la portata di quelle stesse teorie nello studio della musica: arrivate – per così dire – fuori tempo massimo, esse sono divenute da un certo punto in poi «parte del problema» per la New Musicology, poco interessata alla struttura e molto di più all'ideologia e alla politica.

Se pure i modelli dei generi letterari e i loro sviluppi nel tempo hanno esercitato un'influenza, sono molte le specificità del campo musicale che ne rendono difficile l'applicazione. Ha notato Jean-Marie Schaeffer come nella musica, così come nella pittura, «il problema dello statuto dei generi non [abbia] alcuna incidenza rispetto alla domanda sulla natura di tali arti» (Schaeffer 1992, p. 8). I generi sono cioè serviti alla storia della letteratura per distinguere fra ciò che è arte e ciò che non lo è: romanzo, poesia, epica, costituiscono «ambiti regionali» artistici di un «ambito semiotico unificato» (*ibidem*) non interamente artistico: quello delle pratiche verbali. Il campo musicale eurocolto è già di per sé artistico, ed è (ideologicamente) interpretato come storicamente e musicalmente coerente: allora, le sue categorie devono rispondere unicamente ad una logica *interna*. Per questo motivo, la musica d'arte europea e i suoi sistemi di classificazione hanno goduto di una solidità maggiore rispetto alle altre culture musicali, con i centri di potere (le università, la Chiesa) impegnati a definire le proprie tassonomie e a detenerne il «monopolio», tralasciando tutta l'altra musica (Holt 2003, p. 80). Allo stesso tempo i generi letterari e le teorie che ne spiegano il funzionamento riguardano soprattutto l'organizzazione semantica e sintattica del discorso letterario, la

dimensione narrativa, e presuppongono concetti chiave – come «rappresentazione», o «finzione» – la cui applicabilità al discorso musicale risulta quantomeno ardua.⁷

L'influenza del dibattito letterario su quello musicale riguarda tuttavia almeno un modello in cui la musica era, in buona parte, non prevista: è il caso dell'estetica crociana. Il fatto che Croce avesse confessato apertamente la sua poca competenza in ambito musicale «non ha impedito però una trasposizione del crocianesimo anche sul piano della critica musicale» (Pennings 2009, p. 25). Il rifiuto verso i generi del filosofo napoletano trova seguaci nella critica musicale, e condiziona il dibattito degli anni successivi, anche negando in chiave anti-positivista la possibilità di fare storia con i generi (Fubini 1973). Da Croce muove anche Adorno (2009, p. 267) quando parla di «declino dei generi estetici in quanto generi».

L'idea di «musica senza genere» attraversa tutta la critica musicale del novecento: se la «nuova musica» non vuole i generi perché li vive come vincoli, ne deriva un'attenzione alla singola opera come «forma speciale e individuale» (Dahlhaus 1987, p. 32). Un corollario che ha conseguenze sull'organizzazione storica della musica, coerente con l'idea di «musica assoluta» (Tagg & Clarida 2003) e con la centralità dell'«opera» come oggetto di studio.

Dahlhaus, fra i musicologi più interessati ai generi, ne propone una visione storicizzata che distingue una concezione pre-classica (prima del diciassettesimo secolo), in cui i fattori primari per determinare il genere erano «testo e *texture*» e la «funzione» della musica, da una in cui la partitura e la forma sono al centro del riconoscimento del genere (Dahlhaus 1987, p. 32).⁸ L'idea della «disintegrazione» dei generi ha dunque senso in chiave storica, sia come superamento di una musica legata alla funzione, cui a partire dal diciottesimo secolo è negato lo status di arte, sia come rifiuto di una dipendenza da tipi e modelli. Nel novecento le strutture individuali delle singole opere si possono associare a un genere «solo per coercizione». Dahlhaus spiega come, a partire dalla fine del diciottesimo secolo, «il concetto di genere non sia più

⁷ Mentre, invece, possono efficacemente essere applicati a forme narrative come il cinema classico: il che spiega perché le teorie dei generi della letteratura siano filtrate nella critica cinematografica.

⁸ Anche nel contesto della crescita del mercato musicale: in questo Dahlhaus sembrerebbe riconoscere un ruolo, seppur marginale, ad aspetti paramusicali.

stabilito in anticipo per le opere individuali», e come ogni genere sfumi «verso una generalizzazione astratta, derivata dall'accumulo delle strutture individuali» (*ibidem*). Il concetto di genere, nella visione del musicologo tedesco, è strettamente legato a quello di «tradizione», in declino nell'ottocento e nel novecento (Kallberg 1988).

Le considerazioni di Dahlhaus non sono concepite all'interno di una teoria organica dei generi musicali, e la sua interpretazione è «restrittiva e deterministica», secondo Kallberg (p. 241). Quando si parla di teoria dei generi musicali, ammette in effetti stesso Dahlhaus, «ci sono solo inizi incerti».

There are only tentative beginnings when it comes to a theory of musical genres. Characteristic of the difficulties involved is the fact that it is impossible to decide in a reasoned and unambiguous manner whether a fugue is a genre, a form or a technique. Anyone who embarks upon an attempt to design a system of genres which does not violate their historical nature comes up against a logical difficulty at a very early stage, namely that at different times in history genres are determined by changing points of view, with the result that the order of main and subsidiary concepts becomes confused. (Dahlhaus 1987, p. 33)

La sostanziale mancanza di interesse continuativo nei generi musicali da parte della musicologia convenzionale si può allora spiegare con il ruolo negativo attribuito ai generi stessi, e con il fatto che avere a che fare con i generi implica avere a che fare con «punti di vista mutevoli», come dice Dahlhaus, poco conciliabili con interpretazioni «assolute» della musica. E, in fondo, poco utili in quel contesto.

1.3.2. Generi e stili

La questione è in effetti ideologica e linguistica insieme, e riguarda l'opposizione fra il concetto di genere e altri concetti come «forma», «tecnica» e, soprattutto, «stile». La musicologia ha spesso preferito il concetto di «stile» a quello di «genere» anche come principio per costruire la storia (gli «stili epocali», Knepler 1989). Dall'edizione del 1980 del *Grove*, per esempio, manca del tutto la voce «genere», mentre ampio spazio viene dato alla voce «style». «Stile» è, per Pascall,

[...a] term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed. In the discussion of music, which is orientated towards relationships rather than meanings, the term raises special difficulties: it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function. [...] For the historian a style is a distinguishing and ordering concept, both consistent of and denoting generalities; he groups examples of music according to similarities between them. [...] Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions [...]. (Pascall 1980, p. 316)

Anche riconoscendo che nella lingua inglese il termine «genre» è meno comune nell'uso rispetto all'italiano «genere», la scelta di parlare di «stile» nei termini in cui lo fa Pascall suggerisce come il dibattito sui generi letterari in ambito strutturalista e post-strutturalista non sia, nel 1980, penetrato più di tanto nella musicologia. In realtà, molti dei predicati dello «stile» qui enunciati sono validi anche per il «genere», e si riconosce nella definizione quella «confusione dei concetti» di cui parlava Dahlhaus. I cenni che potrebbero suggerire una consapevolezza della semiotica e di un nuovo modo di intendere l'opera d'arte ci sono: si parla, ad esempio, di «risorse e convenzioni», sebbene i soggetti chiamati a «interpretarle» siano le «personalità creative». La nozione di «stile», dunque, rispecchia le ideologie della musica assoluta, ed è più funzionale rispetto a quella di «genere» nella trattazione del campo della musica eurocolta: permette, cioè, di cercare i significati e le categorie *nella musica in sé*, cioè nelle opere.

Gli aggiornamenti successivi del concetto di «stile» sembrano andare in direzione di quello di «genere», estendendo l'attenzione dai «pattern» che si ritrovano negli «artefatti» a quelli del «comportamento umano» in senso lato. Così ad esempio si esprime Leonard Meyer:

Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraint. (Meyer 1989, p. 3)⁹

⁹ Citato in Moore 2001, p. 433.

La successiva edizione del *Grove* inserisce una voce «genre», che contestualizza il cambiamento concettuale intorno ai generi musicali, situandolo proprio alla svolta dei sessanta, quando la prospettiva critica passa dall'attenzione alla natura dell'opera d'arte alla natura dell'esperienza estetica (Samson 2001, p. 658). Il genere può così diventare, in una prospettiva semiotica, un «contratto fra autore e lettore», uno dei codici più potenti che collega i due poli della comunicazione. I riferimenti teorici che l'autore della voce fornisce sono tutti tratti dalla teoria della letteratura: solo dalla metà degli anni ottanta – dunque in ritardo rispetto alla teoria della popular music¹⁰ – gli sviluppi della teoria dei generi entrano nel dibattito musicologico in interventi a firma di Leo Treitler, Anthony Newcomb, Laurence Dreyfus e – soprattutto – Jeffrey Kallberg. I lavori su Chopin di quest'ultimo (Kallberg 1988), o quello dello stesso Samson (1989), dimostrano un rinnovato interesse per i generi come strumento di analisi. Anche il tema della «morte dei generi» si spiega, secondo Samson, solo nella misura in cui si adotta un modello di storia basato su grandi personalità, e non si considera la definizione e la funzione sociale dei generi (2001, p. 659).

Tuttavia, è la stessa definizione di «genere» proposta dal *Grove* a mostrare come lo statuto incerto dei generi musicali perduri, diviso fra interpretazioni conservatrici («generi come stili») forti di una solida bibliografia storica, e letture progressiste costrette ad adattare agli scopi della comunicazione musicale modelli di genere concepiti per la letteratura e la comunicazione verbale. La distinzione fra stile, genere e forma sembra tutto fuorché univocamente risolta, anche per mancanza di solide teorizzazioni su cui basarsi. La soluzione di Samson è salomonicamente efficace, ma risente del dover dar conto di interpretazioni radicalmente diverse, e oscilla fra una concezione «più ampia» e una «più limitata» di genere. Il genere è descritto come «una classe, un tipo, una categoria sanzionata per convenzione» (Samson 2001, p. 657), e dunque non-assoluto. Per dar conto di interpretazioni e usi molto variegati del termine, l'autore della voce riconosce come principio base dei generi la «ripetizione» (come prima aveva fatto Meyer per il concetto di stile).

¹⁰ In particolare: Fabbri 1982a (citato peraltro da Samson).

Genre are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions. These are two very different functions, highlighting respectively qualities of artworks and quality of experience, and they have promoted two complementary approaches to the study of genre. (Samson 2001, p. 657)¹¹

Dunque, il genere si può studiare come codificazione di ripetizioni passate, e riguarda dunque la poetica, o come codificazione di ripetizioni future (cioè come struttura prescrittiva), e riguarda la natura dell'esperienza estetica, le aspettative, i limiti in cui è possibile operare e interpretare e, di conseguenza, il problema della ricezione. Quello di «ripetizione» è un concetto sufficientemente ampio per essere articolato su più livelli: in senso stretto, la ripetizione è codificata al livello della musica in sé (come nello stile). Il genere mette ordine nel materiale musicale, e rappresenterebbe un principio conservatore se paragonato, ad esempio, a quello di «forma» o di «stile». Questo è il significato, ammette Samson, più comune (sicuramente, il più comune quando si parla di tradizione eurocolta). In senso lato, la «ripetizione» può riguardare qualsiasi aspetto: le ripetizioni sarebbero collocate «nel dominio sociale, comportamentale e perfino ideologico» (*ibidem*: si noti il «perfino»!). Tuttavia, il solo riferimento alle ripetizioni non sembra in grado di spiegare in modo efficace perché le categorie mutino nel tempo. Soprattutto, rimane fuori dal dibattito il tema di *chi* crei il significato generico (ovvero, le comunità musicali) e di come i generi «esistano» e vengano «usati» nella pratica quotidiana.

2. I generi nell'epoca della cultura di massa

2.1. Nuove funzioni di genere

Secondo Charles Hamm, la maggior parte delle riflessioni musicologiche sul genere musicale si fondano sull'assunto implicito che il compositore e l'ascoltatore condividano con il critico la medesima conoscenza tecnica del genere in questione e delle sue implicazioni sociali e storiche (Hamm 1994, p. 144). A ben vedere, lo stesso vale per molte teorie «classiche» del genere

¹¹ Samson si esprime in modo molto simile anche in Samson 1989.

letterario. Hamm non commenta sulla veridicità o meno di questo assunto, ma afferma che non sarebbe un modello applicabile alla popular music. In effetti, se osserviamo per un istante la quantità e l'eterogeneità dei generi che organizzano il campo della popular music, siamo costretti ad ammettere che sotto l'etichetta «genere» sono raccolte categorie che hanno significato diverso per diverse persone, e che non è possibile trattare il concetto di genere in maniera monolitica, unicamente come concetto critico «interno» al campo musicale o letterario.

L'«assunto implicito» enunciato da Hamm riguarda unicamente la funzione più tipicamente associata ai generi nell'ambito della critica: «mettere a disposizione dei modelli per la creazione delle opere d'arte» e «un linguaggio per spiegarle al pubblico» (Altman 2004a, p. 266). La funzione più classica dei generi, cioè, si esaurisce semioticamente all'interno del triangolo autore (o compositore) – critico – pubblico. È un modello pre-moderno, in un certo senso, che si rispecchia in una lettura statica della società in cui i processi di comunicazione artistica avvengono all'interno di un gruppo sociale organico, una singola comunità che condivide valori e significati. Di fatto, una élite.

Con la «rottura delle strutture sociali, economiche e politiche sottese al sistema neoclassico» (Altman 2004a, p. 267) le funzioni di generi però cambiano. A partire dall'ottocento, gli sviluppi delle tecnologie di stampa permettono la diffusione di contenuti ad un vasto strato di popolazione (la *penny press*, ma anche le partiture, i fogli volanti con i testi delle canzoni...). Con il processo di industrializzazione che si avvia intorno al 1875 ha inizio la prima «rivoluzione industriale» nel settore delle comunicazioni (Ortoleva 1997, p. 76). I mercati pubblicitari esplodono, nuove tecnologie (il fonografo, il grammofono, la fotografia) vengono messe a disposizione di privati che beneficiano anche di nuovi spazi e risorse per il proprio tempo libero, dal cinema, al *nickelodeon*, fino ai pianoforti economici (Hamm 1990) e – più tardi – al disco. Nella società moderna al «pubblico» si sostituiscono più «pubblici», diversificati in base agli interessi, allo strato sociale, al livello culturale. Sono pubblici potenzialmente transnazionali, non vincolati alla compresenza nel medesimo spazio fisico. Anche la funzione dei generi, allora, si modifica: da categoria critica e artistica, essi diventano etichette necessarie per definire e «unire» i singoli pubblici. L'industria può ora creare e sfruttare nuovi generi. I

pubblici contribuiscono a crearne i significati e a determinarne le fortune o le disgrazie.

È in questo contesto storico e produttivo che si assiste a un «ritorno alla ribalta del genere non più come norma poetica [ma come] parola chiave in grado di rispondere alle nuove esigenze che la nascente industria culturale porta con sé» (Griffagnini 2004, p. 3). Nell'organizzazione della *popular culture* l'uso delle «categorie di genere» diviene «in apparenza inevitabile» (Frith 1996, p. 75). Le nuove funzioni dei generi si sviluppano dunque in concomitanza storica con la nascita di nuove forme di comunicazione, rispondendo a nuove esigenze di standardizzazione della produzione, e di targettizzazione di fasce specifiche di pubblico, al punto che il genere diventa l'«elemento cardine dell'industria culturale» (Griffagnini 2004, p. 3).

È interessante notare come l'origine della popular music come «terzo tipo di musica», nella definizione di Derek Scott (2008; 2009) – ovvero la sintesi di «categorie separate per la musica classica (o seria), per la musica folk (o tradizionale) e per la musica popular (o di intrattenimento)» (Scott 2009, p. 4) – si spieghi nell'ambito di questa rivoluzione dei consumi. Lo «stile popular» (van der Merwe 1989) nasce appunto nel contesto delle metropoli moderne, come conseguenza della moltiplicazione e della diversificazione dei pubblici permessa dalla nascente industria culturale. Appare allora chiara la centralità dei generi nella nascita di una «popular music» nell'occidente industrializzato dell'ottocento: il momento storico in cui mutano le funzioni di genere è anche quello in cui si rende necessario distinguere fra una musica «seria» e una «d'intrattenimento», e in cui le due tradizioni si separano (*ibidem*). Se, da un lato, i generi continuano ad assolvere la loro funzione critica e normativa più classica, dall'altro le necessità di organizzare le pratiche musicali «popolari» afferma *nuove etichette con nuove funzioni d'uso*, il cui significato è ora negoziato fra molteplici attori: i produttori (nel caso della musica: autori, compositori, arrangiatori, musicisti...), i critici, i pubblici e l'industria. Si spiega così *storicamente* quella «priorità metodologica» (Moore 2001, p. 433) che il tema dei generi ha nello studio della popular music.

La specificità del sistema dei generi introdotto a partire dall'ottocento riguarda allora la loro funzione all'interno del sistema di mercato e dell'industria culturale. Questo non deve però indurre a considerare unicamente

la funzione «industriale» dei generi. Se pure i «vocabolari e le classificazioni [della popular music] sono regolati per lo più dall'industria musicale e dalle riviste in una relazione dialettica con le comunità locali» (Holt 2003, p. 81), il funzionamento del sistema dei generi, i significati simbolici collegati a essi, la loro esistenza sociale, il ruolo che giocano nell'organizzazione delle pratiche musicali, *prescindono da criteri meramente industriali*. L'accento sul sistema industriale, sui suoi vincoli e i suoi criteri commerciali, deve piuttosto essere contestualizzato, come ha suggerito Negus, in una visione più ampia che consideri la cultura come un «intero sistema di vita» («a whole way of life», sulla scia di Raymond Williams): è cioè la «cultura che produce un'industria» (Negus 1999, p. 15), e non viceversa. Più che in istituzioni o autorità regolatrici di qualche tipo in grado di imporre le proprie classificazioni (come è il caso nella musica eurocolta: scuole, enti, teorici...), se c'è un principio regolatore nella formazione diacronica dei generi della popular music, questo deve risiedere nelle complesse mediazioni in atto all'interno del sistema stesso.

2.2. Teorie dei generi della popular music

2.2.1. Il modello di Fabbri

I generi entrano negli studi sulla popular music in un momento in cui la «svolta semiotica» è ormai ampiamente assodata, e con il vantaggio di non doversi portare dietro il bagaglio di una teoria musicologica convenzionale che non si interessa più di tanto al concetto di genere in quel momento, e che rappresenta anzi un modello da superare.

In questa chiave va interpretato il modello proposto da Franco Fabbri già alla prima conferenza internazionale della Iaspm nel 1981,¹² che mutua lessico e concezione dal *Trattato di semiotica generale* di Eco (1975), e che viene meglio formalizzato in alcune pubblicazioni fra 1981 e 1982 (Fabbri 1981; 1982a; 1982b). Quella prima teoria, destinata a diventare fra le più citate nei successivi studi sulla popular music, propone una definizione ampia e adattabile, ma sufficientemente assertiva, di che cosa sia un genere musicale. Lo stesso Fabbri

¹² Anticipate da un breve articolo su *Laboratorio musica*: Franco Fabbri, «Musica tra le musiche», *Laboratorio musica*, a. 2, n. 14-15, luglio-agosto 1980, p. 42, e da una relazione tenuta al Congresso della Nuova Canzone del 1980, organizzato dal Club Tenco di Sanremo.

ha continuato a occuparsi di generi fino a oggi, chiarendo e refinendo alcuni aspetti del suo modello senza, comunque, tradirne le premesse.¹³ Secondo la definizione di Fabbri, un genere è

un insieme di fatti musicali (reali o possibili) il cui corso è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate. (Fabbri 1981; [2002] 2008, p. 72)¹⁴

Mentre nella più versione più recente, e più sintetica, i *generi* (al plurale) sono

sets of music events regulated by conventions accepted by a community. (Fabbri 2012a, p. 190)

Con «fatto musicale» si deve intendere, con il semiologo Gino Stefani (1985), «qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori» (Fabbri [2002] 2008, p. 72).

Parte del successo della proposta di Fabbri è dovuto alla semplicità della formulazione, e soprattutto al tentativo di catalogare diversi tipi di «norme generiche». Questa sistematizzazione introduce una novità decisiva per lo studio dei generi musicali: pone le norme «tecniche e formali» (cioè quelle «musicali» *tout court*) sullo stesso livello gerarchico di quelle «paramusicali»,¹⁵ classificate a loro volta in «semiotiche»¹⁶, «comportamentali», «sociali e ideologiche», «economiche e giuridiche». Il modello, per quanto costruito per descrivere i generi della popular music, è potenzialmente adattabile a qualunque livello della comunicazione musicale, e Fabbri stesso contempla la possibilità di «sistemi» a un livello superiore (la «popular music», la «musica classica», o la «canzone» possono essere spiegati come «sistemi»), e «sottogeneri» a uno inferiore. Il modello sarebbe dunque anche mutuabile –

¹³ Si veda, almeno, Fabbri 2000a; 2000c; [2002] 2008; e, soprattutto, 2012a. Un riassunto dello sviluppo e delle origini della teoria è stato fornito da Fabbri stesso (2012b).

¹⁴ Nella versione inglese: «a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules» (1982a).

¹⁵ Il termine è usato da Tagg (ad esempio: Tagg & Clarida 2003; Tagg 2012), ed è preferibile a «extramusicali». Si veda anche Sorce Keller 2012; Sorce Keller n.d.

¹⁶ «Tutte le norme di genere sono semiotiche», afferma Fabbri ([2002] 2008, p. 78), che – tuttavia – in questa categoria raccoglie le norme che regolano il contenuto e la forma del testo verbale delle canzoni, il «rapporto tra le funzioni comunicative (in senso jakobsoniano)» e la «prossemica delle performance» (Marino 2014, p. 48).

sebbene non abbia trovato più di tanto applicazioni in tal senso – anche per la musica eurocolta.

Questo modello è rimasto il punto di partenza per gli studiosi che si sono occupati di genere a partire dagli anni ottanta fino a oggi, ed è anche il punto di partenza di questo lavoro. La teoria di Fabbri è tuttavia rimasta nelle bibliografie quasi esclusivamente per quei due primi articoli in inglese (Fabbri 1982a; Fabbri 1982b), talvolta solo come citazione estemporanea, e gli è stata spesso imputata una certa «staticità». L'impressione, a posteriori, è che la poca influenza dei *cultural studies* inglesi e dei loro paradigmi sulla formulazione della teoria (basta scorrere la bibliografia di quei primi articoli per rendersene conto)¹⁷ ne abbia reso più difficile l'integrazione e l'accettazione (se non direttamente la comprensione) da parte della corrente egemone dei *popular music studies* in lingua inglese. Grande peso è stato dato, ad esempio, alle «norme di genere» e alla loro classificazione, mentre scarso interesse hanno destato i temi delle «comunità musicali» chiamate a definire quelle norme, e della «competenza musicale», che Fabbri mutuava dal lavoro di Gino Stefani (Stefani 1982; 1985). Sono due soggetti centrali per il funzionamento dei generi – e in generale per la comprensione delle pratiche musicali – che avrebbero meritato maggiore attenzione da parte degli studiosi di popular music. In particolare, l'idea che ogni individuo appartenga allo stesso tempo a comunità multiple e sovrapponibili (idea compatibile con il pensiero dell'antropologia del linguaggio e della critica letteraria: CAPITOLO 3.3.4) può rendere conto efficacemente del funzionamento diacronico dei generi musicali, e contribuire al superamento dell'obiezione di «staticità».

La teoria di Fabbri contempla esplicitamente la dimensione storica già dalla prima versione (Fabbri 1982a, p. 54): il principio di «codificazione» infatti è collocato «al cuore dello sviluppo diacronico dei generi», e di una delle due applicazioni proposte (la canzone d'autore) si offre anche una tentativo analisi diacronica. Più recentemente, Fabbri è tornato sul tema chiarendo come i generi, in quanto «unità culturali» siano «radicati nella storia», e come ogni

¹⁷ Significativo in tal senso è un aneddoto riportato dallo stesso Fabbri «Richard Middleton asked if my suggestions about ideology as a hyper-norm governing subordinate codes could be related to Gramsci's concept of hegemony (which wasn't the case, as I derived that concept from Eco: but I saved that precious comment for later)» (Fabbri 2012b, p. 12).

teoria debba necessariamente tenere conto di come i generi si formano e sviluppano diacronicamente (2012a, p. 180).

2.2.2. Mondi, culture, industria: tendenze sociologiche

Tuttavia, i generi musicali sono entrati negli studi sulla popular music soprattutto per mano dei sociologi della cultura: questa interpretazione del concetto di genere è, oggi, egemone e maggioritaria.

Simon Frith si occupa di generi, partendo dal modello di Fabbri, in *Performing Rites* (Frith 1996). Il suo contributo più interessante è l'introduzione del concetto di «mondi di genere» («genre worlds»), ricalcato sui «mondi dell'arte» del sociologo Howard Becker (1982), e con riferimento a Pierre Bourdieu e al concetto di «capitale culturale» (Bourdieu 1983). Per Frith, un «mondo di genere» è costruito e articolato attraverso un fitto «interplay» (metafora musicale non causale, visto che Frith mette al centro del discorso la performance) fra musicisti, ascoltatori, e «mediatori ideologici» («mediating ideologues», p. 88). I «mondi di genere» sono anche al centro del modo in cui esperiamo la musica, e organizzano aspettative, pratiche, estetiche e valori:

It is genre rules which determine how musical forms are taken to convey meaning and value, which determine the aptness of different sorts of judgment, which determine the competence of different people to make assessments. It is through genres that we experience music and musical relations, that we bring together the aesthetic and the ethical. (p. 95)

Il modo in cui i generi «lavorano», secondo Frith, è nei termini di un quotidiano e «deliberato» processo di «rule testing and bending» (p. 93). Le «norme di genere» (che sono socialmente codificate), cioè, si «piegano» e sono messe alla prova, dunque *esistono*, nella pratica quotidiana, dando conto del loro cambiare nel tempo.

Frith, dinamizzando le norme di genere e spiegandone lo sviluppo nel tempo, attribuisce loro un ruolo centrale. Contro l'aspetto «normativo» dei generi, e contro il carattere vincolante delle «norme», si schiera invece Keith Negus (1999; 1996, p. 146). Criticando alcuni punti della proposta di Fabbri, Negus definisce «deterministico» un modello basato su norme, e – invocando un approccio «trasformativo» al genere – introduce il concetto di «cultura di

genere» («genre culture»). L'idea che i generi esistano in quanto «culture» delinea una visione fortemente sociologica del funzionamento dei generi stessi, da intendersi non tanto come forma di codificazione di norme a livello testuale, ma come sistema di orientamenti, aspettative, strategie e convenzioni che «circolano» fra industria, testo e soggetto (p. 28). L'interesse di Negus è rivolto tuttavia soprattutto alle pratiche interne al mondo dell'industria discografica, e il ruolo centrale delle «culture di genere» nello spiegarne lo svolgimento è ben delineato. Lo stesso concetto di «culture di genere» è ripreso anche da Jason Toynbee (2000).

Un'opposizione fra un punto di vista sociologico e uno semiotico/musicologico sembra riconoscibile anche nella critica del sociologo Marco Santoro al concetto di «norma di genere», concetto che implicherebbe che «una data *comunità* si sia accordata su un certo insieme di norme relative al corso degli eventi musicali, che vengono da essa stessa rispettate e fatte rispettare» (Santoro 2010, pp. 27 e sgg.). Così inteso, il modello «[enfaticizzerebbe] i vincoli più che le possibilità». Anche in risposta a queste critiche, Fabbri è tornato sul tema delle norme di genere sottolineando come l'esistenza di un codice, o di un insieme di norme, non implichi necessariamente l'esistenza di un accordo esplicito su di esse. Piuttosto, le «convenzioni» – che prendono ora il posto delle «norme socialmente accettate» – sono definite socialmente, quasi *dialogicamente*, nella pratica delle situazioni ricorrenti (Fabbri 2012a, p. 185).¹⁸

Questa interpretazione del concetto di genere in senso «strettamente normativo» (Santoro 2010, p. 29) suggerisce a Santoro di trattare piuttosto il genere (nel caso specifico, la canzone d'autore, suo oggetto di studio), anche per fini euristici, come «campo culturale» nei termini di Bourdieu; e cioè come

uno spazio di relazioni sociali e simboliche tra attori che, occupando posizioni diverse, hanno visioni diverse della canzone come oggetto culturale, e risorse diverse per imporre il proprio punto di vista, il proprio giudizio estetico (che non è mai solo estetico, ma anche morale e spesso politico). (p. 30)

¹⁸ Fabbri si rifà allo studio delle convenzioni svolto dal filosofo David K. Lewis.

L'approccio sociologico ai generi, ovvero l'insistenza sul loro essere «nella società» più che «nel testo», funziona efficacemente per spiegare *certi generi*, ma non sembra riuscire (né, c'è da dire, sembra essere interessato) a spiegare il funzionamento e la creazione di tassonomie musicali complesse da parte delle comunità musicali.

Proprio a tentare di colmare il «gap» fra musicologia e sociologia mirano i lavori di Fabian Holt (2003; 2007), che ambiscono a portare lo studio dei generi più vicino alla pratica e all'esperienza musicale. «Come possiamo comprendere i generi della popular music nel contesto delle culture della popular music e dei loro sistemi generici?», si chiede Holt (2003, p. 79). Lo spunto è interessante: Holt sceglie di perseguirlo non attraverso la definizione di una teoria, ma con alcune «small theories» basate su «etnografie» che, nei capitoli del libro (2007), coprono periodi diversi e impiegano metodologie molto diverse, dall'analisi dei giornali alle interviste all'osservazione delle pratiche comuni nei negozi di dischi. L'obiettivo ultimo non sarebbe, dice Holt, quello di «definire» i generi, ma piuttosto di «spiegarli».

L'assenza di un impianto teoretico si riverbera tuttavia nella fragilità di alcuni concetti, a partire da una definizione di genere piuttosto farraginosa: un genere è un

set of symbolic codes that are organized and constituted in a social network *at particular moments in history*, whose boundaries are negotiated in multilayered ontologies between different interpretative contexts. (Holt 2003, pp. 92-93; corsivo mio)¹⁹

Sebbene i generi si costituiscano «in un particolare momento nel corso della storia», altrove Holt riprende la distinzione di Todorov fra «generi storici» e «generi astratti». Nei primi rientrano i generi codificati storicamente: Holt ne fornisce un elenco di nove, organizzati in sottocategorie, come il blues (country blues, urban blues, Chicago West Side blues), il jazz (traditional, swing, bebop, cool jazz), o l'hip hop (old school, East Coast, West Coast, gangsta rap). Nei generi astratti invece rientrerebbero categorie come la «musica acustica» o la «musica per matrimoni». Holt oppone poi generi generi «core-boundary», cioè

¹⁹ Si vedano anche i commenti in Marino 2013a.

generi che si definiscono in opposizione ad altri generi (il jazz vs. il rock, ad esempio) a generi «in-between», decentrati, che si collocano in mezzo ai confini di altri generi (ad esempio, lo zydeco, o il latin pop). Una categoria, quest'ultima, particolarmente problematica, perché qualunque fatto musicale minimamente eclettico potrebbe rientrarvi (come notato da alcuni commentatori: Marx 2008).

I limiti della proposta di Holt, dal punto di vista di questa ricerca, sono evidenti: intanto, gli esempi e le tipologie di genere sono tratti dalla popular music americana, e non è detto che il discorso possa valere per tutti i generi musicali in tutte le culture, né per questi stessi generi in altre culture.²⁰ In secondo luogo, sebbene non formalizzi il concetto di genere in senso rigido e opti per una definizione aperta, Holt sceglie «per ragioni pratiche» di distinguere fra generi e non-generi, limitando il suo interesse «alle categorie che molti [e si potrebbe obiettare: «molti» *chi?*] percepiscono come categorie di genere» (Holt 2007, p. 15). Così facendo, i generi «storici» sono generi, mentre altre categorie non vengono considerate tali. Non sono generi, per esempio, «mainstream popular music» o «pop music», nonostante si possa obiettare che «molti» percepiscano queste etichette come generiche. E neanche «muzak» o «new age» lo sarebbero, perché un genere sarebbe tale quando «ascrive significati e valori alla musica», e si collega alla «formazione di un canone» (p. 17). Esisterebbe dunque un'opposizione fra etichette con cui classificare la musica e generi veri e propri, forse perché nei *popular music studies* «gli studiosi sono semplicemente costretti ad avere a che fare con i termini disseminati dalla potente industria discografica» (Holt 2003, p. 80).

La teoria che emerge dai lavori di Holt è piuttosto limitante. Invece di fondare nell'uso delle comunità musicali le classificazioni, finisce con il riproporre posizionamenti estetici (ad esempio, nell'idea che esista musica che sfugge ai generi), un ruolo «forte» del critico, e una ineluttabilità dell'azione dell'industria, pur mascherati dietro etnografie «neutrali». Distinguere arbitrariamente fra diversi tipi di genere, poi, significa ricadere in una trappola euristica che non considera le contraddizioni connesse con la posizione del ricercatore all'interno delle comunità di genere.

²⁰ Su questo punto in particolare, si vedano anche le critiche a Holt in Fabbri 2008b.

Holt riconosce anche un modello di sviluppo diacronico dei generi, in tre passaggi: «disruption» (disordine, rottura, in cui i confini di un genere vengono intensificati e destabilizzati); «outreach» (estensione, il genere integra altre influenze e raggiunge un mercato più ampio); e «resistance» (resistenza, il genere si chiude intorno ad una tradizione, al revival; 2007, p. 59). Il modello è evidentemente basato sulla nascita del rock, o meglio: su una possibile interpretazione ideologica della nascita del rock. È un modello predittivo, perfettamente in linea con le interpretazioni della «rock era» (Wall 2001; Negus 1996). E, sebbene Holt lo neghi, il suo modo di trattare i generi in chiave diacronica cade talvolta nell'evoluzionismo (spie sono frasi come «quando l'hard rock si evolse in heavy metal...», p. 16).

Alcuni punti in comune con il «non-modello» di Holt ha il modello più nettamente sociologico di Jennifer Lena, esposto in un libro (Lena 2012) e un articolo (Lena & Peterson 2008). Lena sostiene, con ragione, come lo studio della musica necessiti di «thick histories» che spostino l'attenzione dai singoli attori verso le strutture sociali e l'azione collettiva (2012, p. 3). In questo senso, il libro si dedica a una classificazione socioculturale dei generi musicali, e definisce un modello per il loro sviluppo nel tempo basato sull'osservazione di quelli che Holt avrebbe definito «generi storici».

Anche Lena opera una selezione su cosa possa essere considerato come «genere», e cosa no, cadendo in una contraddizione. Da un lato, Lena ammette i limiti di una prospettiva dichiaratamente americanocentrica, in quanto afferma che «è apparso subito chiaro come la musica prodotta fuori dagli Stati Uniti, e prima dell'inizio del ventesimo secolo, si sia confrontata con circostanze drasticamente differenti durante la sua nascita e morte» (a che musiche si riferisca Lena non è del tutto chiaro), e di conseguenza ammette una «difficoltà nell'identificare stili musicali che potessero essere analizzati propriamente come genere» (p. 6). Dall'altro propone però una definizione di genere decisamente ampia:

I define musical genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together industry, performers,

critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music. (*Ibidem*)²¹

Dunque, «un genere esiste dove c'è un qualche consenso che uno stile di musica distintivo sia interpretato [performed]», ma esisterebbe comunque una distinzione fra stili («idiomi musicali»), come la polka o la techno, e generi veri e propri (e ci si potrebbe chiedere se i fan della techno non abbiano aspettative, e se la polka non risponda a determinate convenzioni). Inoltre, avverte Lena, nel senso che nel libro viene dato al termine «genere», «non tutta la musica commerciale può essere propriamente considerata genere» (p. 20). Musica concepita per determinati contesti, o categorie commerciali, devono essere considerate musica «senza genere» («nongenred»): Tin Pan Alley, le canzoni di Broadway, la dance music, l'easy listening, la world music, sarebbero dunque «musica senza genere».

Nel seguito del libro, Lena identifica sessanta generi americani, che classifica secondo quattro «forme di genere»: «avant-garde», «scene-based», «industry-based» e «traditional». Con queste quattro forme, la studiosa costruisce un modello di sviluppo diacronico (una «traiettoria», definita con l'acronimo «AgSIT») che ritrova nella maggior parte dei generi da lei descritti, in cui si passa dall'emergere di una nuova musica («avant-garde»), a una musica sviluppata su base locale o intorno a una scena («scene-based»), che viene poi assorbita dall'industria e diffusa («industry-based») e che assume, infine, connotazioni conservatrici («traditional»). Il modello è sovrapponibile a quello di Holt, con gli step 2 e 3 raccolti insieme. A questi quattro passaggi, Lena aggiunge una quinta tipologia svincolata dalle altre, che chiama – con sentimento pienamente americano – «government-purposed genre» («genere a scopo governativo»), in cui inserisce quei generi (ovviamente non americani) il cui sviluppo è sovvenzionato dai governi come azione di propaganda, o da movimenti e partiti politici in funzione antagonista. Fra gli esempi, la *Nueva Canción* cilena, la musica di propaganda cinese, l'afrobeat nigeriano...

I limiti, nell'ottica storica ed epistemologica qui adottata, sono lampanti. Intanto, Lena afferma di aver costruito questo modello sulla base dell'analisi di

²¹ La definizione è mutuata da quella dello studioso di cinema Steve Neale, già ripresa da Toynbee (2000): «[genres are] systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text, ad subject» (Neale 1980, p. 19).

«diverse centinaia di storie della musica» (p. 55). Così facendo, ci starebbe soltanto dimostrando come diverse centinaia di storie della musica siano costruite su narrazioni evoluzionistiche di questo tipo, e non fornendo un modello di sviluppo dei generi. In secondo luogo, come già in Holt, la teoria di Lena riporta al centro del discorso il problema del posizionamento del critico. Il critico ha l'autorità per decidere cosa sia genere e cosa no? Per quanto Lena suggerisca già dal sottotitolo del libro l'idea che sia la «comunità che crea il genere», affermando (sulla scia di Becker e di Frith) che le comunità di genere sono «mondi dell'arte», questo principio si applica solo ad *alcune* categorie, di fatto quelle meno problematiche. La prova è che quello che non rientra nel modello, o ne viene escluso in quanto non-genere, o – nel caso dei «government-purposed genres» – viene inserito in categorie ad hoc (e, nel caso specifico, etnocentriche).

Questo tipo di pensiero sui generi musicali, ben rappresentato dai libri di Holt e Lena (e in parte da Negus), è oggi grandemente diffuso fra quanti se ne occupano. Fra le costanti, si possono riconoscere la centralità attribuita al ruolo dell'industria nel definire i generi; l'insistere sulle pratiche sociali connesse con i diversi generi più che su quelle più strettamente musicali (o paramusicali); la scelta di considerare come generi solo alcune delle categorie in uso per catalogare la musica (solitamente quelle più direttamente riconducibili a pratiche sociali, subculture o scene locali). La possibilità di usare uno strumento euristico «rodato» quale è il concetto di «campo di produzione artistica», e di opporlo al concetto di «genere», sembra poi giustificare affermazioni che paiono violare il senso comune a vantaggio di definizioni più maneggevoli. Un esempio eccellente di questi atteggiamenti ce lo dà la prima frase dell'abstract di un interessante articolo dedicato ai concetti di «genere», «campo» e «brand» applicati alla «world music»:

Despite the music industry's attempts to genericise world music, it is not a genre, though it is nonetheless possible to talk about world music as a field of cultural production. (Taylor 2014, p. 159)

Vi si possono riconoscere, in sole tre righe: la riproposizione dell'idea di un'industria musicale che agisce come soggetto attivo per i propri fini

commerciali (smentita con efficacia in Negus 1999); l'adesione a un modello *esclusivo* di genere che contraddice l'uso («la world music non è un genere»); l'opposizione fra il concetto di «genere» e quello di «campo».

Se il nostro punto di partenza doveva essere quello di dubitare, a fini epistemologici e metodologici, delle «sintesi belle e pronte», e di «quei collegamenti di cui si riconosce fin dall'inizio la validità» (Foucault 1971, p. 30), una ricerca sui generi nella storia non può in nessun modo muovere dall'idea che al critico, in un qualunque momento, possa spettare il diritto o l'onere di decidere cosa sia e cosa non sia un genere musicale. La categoria di «world music» offre un ottimo esempio di quello che si vorrebbe qui affermare. Benché *artificiale* perché inventata dall'industria (e non è così anche per «rock 'n' roll», del resto?), benché *etnocentrica* e *ideologica*, benché *disomogenea* (come buona parte delle etichette di genere), la world music è un genere fintanto che qualcuno usa l'etichetta «world music» con significato generico. Ovvero, per riferirsi a un insieme di pratiche che ritiene coerenti, e per organizzare lo spazio musicale opponendo una «world music» a «qualcos'altro»: in questo senso, per quanto lo neghi, anche Taylor sta parlando della world music come fosse un genere musicale. Nella direzione di una concezione *pragmatica* dei generi, dunque, non ci è consentito contraddire il senso comune, né – soprattutto – l'*uso comune* che dei generi fanno quotidianamente le comunità musicali.

2.2.3. Altre voci: i generi come strumento critico

Sembrano essere meno, almeno in proporzione agli studi sociologici, i contributi dedicati alla popular music che abbiano usato il concetto di genere come strumento di critica e di analisi, per «spiegare», cioè, dei testi musicali.

Fra questi, l'esempio più lampante è probabilmente lo studio delle canzoni di Irving Berlin di Charles Hamm (1994; si veda anche Hamm 1997). Hamm propone un'analisi dei brani di Berlin attraverso un concetto «flessibile» di genere che sarebbe, nella sua proposta, tipico della popular music: il genere «non è determinato dalla forma o dallo stile di un testo ma

dalla percezione che il pubblico ha del suo stile e del suo significato» (1994, p. 149).²²

In maniera non dissimile si esprime David Brackett in due contributi più recenti (Brackett 2002; 2005). Brackett si serve dell'idea di genere per analizzare un concetto complesso e difficilmente riducibile a elementi coerenti come quello di «black popular music» (2005), e si dice scettico sulla possibilità che un qualunque genere possa essere stilisticamente coerente o rivolgersi a un pubblico omogeneo (2002, p. 68), o essere inteso come una «macchinazione arbitraria dell'industria musicale» o come una «mera “costruzione sociale”» (2005, p. 75). Brackett, comunque, si limita all'analisi di una singola categoria, che efficacemente spiega in termini di identità simboliche e potere, e non si interessa più di tanto allo sviluppo di una teoria generale.

Ciò che accomuna gli interventi di Hamm e Brackett è l'insistenza sull'affermazione che un testo musicale possa appartenere a più di un genere allo stesso tempo, «sia a causa del contesto, o perché il testo presenta una sintesi che supera la comprensione contemporanea dei confini di genere» (Brackett 2005, p. 76). Entrambi gli autori si rifanno a Derrida (1980), e all'idea che «non esistono testi senza genere» (dunque, agli antipodi dell'idea di «musica senza genere»). Quello di genere *non è un concetto stabile*, e

[...] although the range of sonic possibilities for any given genre is quite large at a particular moment, it is not infinite: simply because the boundaries of genre are permeable and fluctuating does not mean that they are not patrolled; simply because a musical text may not “belong” to a genre with any stability does not mean that it does not “participate” in one. (Brackett 2005, p. 76)

Lo studio del genere, sulla scia di Derrida, si colloca allora idealmente a metà fra l'impossibilità di definire il concetto sulla base di tratti specifici, e l'impossibilità di ignorarlo. Brackett nota anche come l'instabilità del genere ricordi da vicino quella del significato all'interno del sistema linguistico e della comunicazione simbolica in generale (pp. 78 e 89): un suggerimento importante, su cui si avrà modo di tornare.

²² Punti in comune con il modello di Fabbri sono sicuramente riconoscibili, anche se lo stesso è citato solo in Hamm 1997.

3. Verso un modello: dalla teoria alla pratica (e ritorno)

3.1. Idee di genere a confronto nella teoria

Con poche eccezioni, negli ultimi anni lo studio dei generi musicali ha interessato soprattutto la sociologia. In ogni caso, l'idea che quello di «genere» possa essere un concetto *critico* e *musicologico* (che riguardi cioè anche proprietà dei testi o dei discorsi) non è stata presa in considerazione più di tanto. I generi sembrano essere un tema fuori moda anche nella semiotica (Marino 2014), e comunque la semiotica musicale «classica» (quella dei Nattiez, dei Tarasti) non ha mai avuto la popular music, né le funzioni che il genere assume all'interno della società di massa, fra i suoi temi prediletti. A parte prolifera – come campo relativamente autonomo – il ricco filone di lavori riconducibili al campo del *Music Information Retrieval* (M.I.R.)²³ e allo studio delle *folksonomies*,²⁴ che tuttavia ha come interesse immediato la contemporaneità, e le modalità per trattare e razionalizzare la grande quantità di dati e metadati resi disponibili dalla digitalizzazione della musica.

La possibilità di utilizzare i generi come strumento di storia non è stata avanzata da nessuno, con l'eccezione di Lena (2012) e in parte di Holt (2007), con i limiti che sono stati mostrati. Soprattutto, poca attenzione hanno goduto i generi *dal punto di vista del loro uso in contesti reali*, nei discorsi sulla musica, né un'evidenza particolarmente pressante – e cioè la constatazione che buona parte dei nostri discorsi sulla musica (compresi quelli che chiamiamo «scientifici») siano fondati, o facciamo largo uso, di categorie generiche – sembra aver turbato più di tanto gli studiosi. Anche la linea di sviluppo più promettente – quella che dovrebbe integrare una teoria dei generi con le tecnologie di riconoscimento automatico e il «web semantico» (Lamere 2008) – non sembra avere fino a ora percorso questa strada. La questione di come i «big data» possano essere interrogati per fornire informazioni sullo sviluppo storico delle categorie è tema tutto da affrontare, e certo una riflessione in questa direzione sarebbe auspicabile.

²³ Si veda, ad esempio: Guaus 2009; McKay & Fujinaga 2006; Whitman & Smaragdis 2002.

²⁴ Sul concetto di «folksonomy»: Gruber 2007. Sulle *folksonomies*, e il loro legame con il M.I.R.: Lamere 2008.

Le diverse idee di genere incontrate fino a questo punto possono essere ricondotte a modelli comuni, e spesso a coppie oppositive fra interpretazioni, da intendersi in senso non esclusivo ma *ideale*: pendere verso l'una o verso l'altra estremità di queste contrapposizioni porta a idee diverse sui generi e il loro funzionamento, e dunque a narrazioni storiche con i generi molto diverse.

3.1.1. Generi nella società vs. generi del discorso

«Dove» sono i generi musicali? La questione principale riguarda l'opposizione, già riconosciuta, fra modelli sociologici e modelli critico-testuali. I primi collocano i generi all'interno della società e dei rapporti sociali. Come corollario, i generi possono collegarsi a subculture (Toynbee 2000), e alcuni generi – il cui funzionamento in termini di «identità», e come motori di aggregazione sociale, è più evidente – sembrano «funzionare» meglio di altri (il punk meglio della *muzak*, per esempio). Al contrario, tanto le teorie classiche quanto quelle formaliste del genere letterario si sono sempre occupate dei generi come *proprietà dei testi* (o del discorso: Derrida 1980).

Queste diverse concezioni si legano a diverse idee sul quale idea di «comunità» stia dietro al genere: nel primo caso la comunità è più simile a un gruppo di persone reali, o è direttamente una «subcultura». Nel secondo, essa è una «comunità interpretativa» astratta – molto simile a quello che Eco chiamerebbe un «lettore modello» (Eco 1979). La storia sociale sarà idealmente più interessata a un modello di genere del primo tipo. La storia dell'arte, al contrario, è stata spesso costruita con i generi del secondo tipo. Buona parte delle difficoltà che si incontrano nel far «dialogare» fra loro le diverse teorizzazioni sui generi è spiegabile in questa opposizione, che riguarda dunque il concetto di «comunità».

3.1.2. Generi assoluti vs. generi relativi

Un'altra opposizione riguarda «come» sono pensati i generi. Da un lato, possono essere intesi in modo *essenzialista*, come entità assolute e metastoriche: è il caso dei modelli (neo)classici e romantici. Per quanto i generi della popular music si spieghino storicamente con funzioni differenti da quelle dei generi tradizionali, tuttavia modi «tradizionali» di pensare i generi sono

ampiamente diffusi nel senso comune, nei discorsi dei non specialisti (e talvolta anche in quelli degli specialisti), e in buona parte dei modelli di riconoscimento automatico dei generi. Una storia costruita con generi di questo tipo usa le categorie per creare un'impressione di senso nella materia storica, e risulterà in narrazioni totalizzanti e predittive.

D'altro canto, un concetto di genere «relativo» e aperto, che metta in luce la natura variabile del concetto di genere (è il caso della definizione di Fabbri), in che modo può essere adeguato per un progetto storiografico? Il modello di Fabbri, come si è detto, prevede una dimensione diacronica. Ma se i generi sono «insiemi di fatti musicali regolati da convenzioni accettate da una comunità», a che livello del modello si situano i processi diacronici? Ovvero, *cosa* cambia nel tempo? Gli «insiemi»? I «fatti musicali»? Le «convenzioni»? Le «comunità»? Il problema dell'applicazione pratica di un modello relativo come quello di Fabbri, allora, non deriva dalla «troppa staticità» che gli è stata imputata, ma, al contrario, dalle troppe variabili. Una definizione di genere in questi termini tende a essere la più ampia possibile: il rischio è allora di ricadere in un modello troppo astratto.

3.1.3. Generi propriamente detti vs. generi meno «generici»

Molti studiosi hanno risolto il problema aderendo – più o meno apertamente – a una concezione «chiusa» di genere, che distingue cioè quei generi percepiti come «più generici», che spesso coincidono con quelli dell'industria musicale globalizzata, da etichette generiche in apparenza meno coerenti, o addirittura dalla «musica senza genere». Questa scelta è talvolta implicita e funzionale a trattare l'oggetto di studio: ad esempio, Santoro (2010), parlando di «campo», riesce a dare coerenza a un genere in apparenza difficile da formalizzare in termini solo musicali – o solo «subculturali» – come la canzone d'autore. Altrove, la scelta di parlare di «culture» o «mondi» di genere porta a privilegiare i generi che meglio possono essere spiegati in questi termini, e cioè i generi in cui la coerenza formale e (sub)culturale è più evidente. In questa prospettiva (che è quella di Holt e Lena) la canzone d'autore, il latin pop, la musica da film, non sarebbero generi nello stesso modo in cui lo sono il rock, il country, il reggae e il punk. È una visione utile per descrivere sincronicamente le singole «scene» e per evidenziare *alcuni* meccanismi culturali, ma che sembra

essere molto poco efficace per fare storia, o per dar conto delle complesse reti di relazioni sincroniche e diacroniche che esistono fra le diverse «culture» e i diversi «mondi»: *nessun genere è un'isola – o un «mondo» – a sé.*

L'apparente mancanza di coerenza di un'etichetta (ma, ancora, «mancanza di coerenza» per *chi*? Per le comunità che usano una data etichetta, o per «noi» ricercatori?) non è di per sé una giustificazione per trattare alcuni generi come tali, e altri come «meno generici», o «non-generi». Se i generi esistono nella società e mutano con essa, e se si guarda all'uso che le persone ne fanno, *non esiste nessuna ragione per distinguere a priori fra diversi tipi di genere.* L'unica distinzione che sembra plausibile è quella fra i generi condivisi socialmente, che presuppongono una comunità, e i generi «privati», cioè le categorie idiosincratiche che ognuno di noi può avere: la «musica che ho su quella cassetta che mi ha registrato Claudia», le «canzoni tristi che ascolto quando scrivo la tesi», e così via. Ma se una comunità (che al minimo deve essere di due persone, per quanto – bisogna ammettere – sia più interessante avere a che fare con comunità più ampie) sviluppasse un qualche tipo di accordo su quale musica può essere etichettata come «le canzoni tristi che Jacopo ascolta quando scrive la tesi», e cominciasse a usare quest'etichetta, non sarebbe una ragione sufficiente per ritenerlo un genere?

3.1.4. Generi vs. categorie euristiche

Se non è intellettualmente onesto discriminare a priori fra diverse tipologie di generi per ragioni di ricerca, una teoria adeguata deve porsi il problema dei «generi dello studioso». Come possono co-esistere, cioè, generi «euristici» teorizzati dallo studioso e generi «del pubblico» o «dell'industria»? O generi «teorici» e generi «storici»? O – per usare un'altra terminologia – generi «etici» e generi «emici»? In che rapporto sono fra loro?

Per i modi più «tradizionali» di intendere il genere, il problema non si pone. Se il genere è un costrutto *metastorico* e *assoluto*, non è data distinzione fra generi euristici e generi d'uso: i generi *esistono*, e basta. La questione nasce (o dovrebbe nascere) se si pensano i generi come frutto di codifiche di convenzioni a livello sociale, o se si riconosce come non tutti i generi funzionino allo stesso modo, e che singoli generi possono essere *pensati* e *usati* in maniera diversa da utenti diversi. Anche l'opposizione fra generi «discorsivi» e

«metadiscorsivi», o «storici» e «teorici» (secondo la terminologia di Todorov), per quanto efficace per scoprire nuovi elementi nei testi, è poco utile in chiave diacronica: anche i generi «metadiscorsivi» sono costituiti da discorsi, e potranno, un domani, essere codificati come generi «storici».

A ben vedere, ogni opposizione arbitraria fra generi «etici» e «emici», o fra categorie euristiche e generi d'uso, o fra le categorie del critico e quelle del pubblico, o fra le categorie di oggi e quelle di ieri, evita di affrontare «l'interrogativo circa la posizione del critico dentro la cultura» (Altman 2004, p. 16). Una posizione neutrale dello studioso non è, oggi, più accettabile. I generi non sono qualcosa di osservabile *là fuori*, ma qualcosa che viene usata anche da «noi», che parliamo *di* generi e *per mezzo* dei generi. Dal punto di vista della prassi, cioè, *tutti i generi sono «emici»*.

3.1.5. Sincronia vs. diacronia

Occorre distinguere sempre con attenzione fra il modello – che ci serve per comprendere il fenomeno – e il fenomeno osservato. Molti modelli di genere partono da analisi sincroniche, e contemplano la dimensione storica solo in seconda battuta, come – idealmente – un susseguirsi di singoli «tagli» sincronici. È difficile concettualizzare il genere come qualcosa che «esiste» nel tempo in un modello di questo tipo. Potremo, al limite, descrivere lo sviluppo di un dato genere come una serie di fotografie di istanti diversi, che creino – con metafora cinematografica – un'illusione di movimento. Ribaltando la prospettiva, *il sistema dei generi sembra «esistere» piuttosto come processo*, che le analisi sincroniche possono «fotografare» e isolare per ragioni di studio. Un processo, altrimenti caotico, cui le etichette di genere attribuiscono un senso e un ordine, *sia sincronicamente che diacronicamente*.

3.1.6. Ordine vs. caos

Lungi dall'aver confini ben definiti, le singole etichette di genere delimitano insiemi di fatti musicali molto diversificati fra loro. Ogni genere sembra rispondere a una sua logica interna, e essere pensato e usato in modo diverso dalle diverse comunità (compresa la «comunità scientifica»). Inoltre, per quanto spesso le analisi si siano concentrate su un singolo genere (con confini

più o meno arbitrariamente tracciati), è *difficile pensare ai generi se non come a un sistema complesso di relazioni fra fatti musicali, e fra generi stessi*. Un sistema piuttosto caotico, se lo si osserva senza le lenti di una teoria. L'ultima opposizione che emerge da ogni teoria dei generi è allora quella fra un «ordine» imposto e il «caos» del sistema.

Lo scopo di un modello è quello di introdurre un principio d'ordine, che auspicabilmente sia il meno arbitrario possibile, dato per assodato che non esistono posizioni neutrali. Nel modello semiotico di Fabbri l'unica distinzione fra tipologie di generi è di *livello*, riguarda cioè la possibilità di avere generi *dentro* altri generi, gerarchie di concetti: si può così parlare di «sistema» che raccoglie «generi» che contengono «sotto-generi». Questa gerarchia è efficace perché dà conto anche del funzionamento dei campi di studio: la categoria «popular music» allora risponderebbe alle stesse regole dei generi (è cioè un «insieme di fatti musicali...»), ma a un livello superiore. Tuttavia, il fatto che i generi possano essere ordinati e pensati come *gerarchici* (e quelli più codificati sono organizzati gerarchicamente, di solito) è solo una parte del quadro generale.

L'idea di diversi «livelli» di genere può essere spiegata con quella che Eco chiama «competenza dizionariale» (Eco 1997, pp. 193 e sgg.), e cioè la capacità di «registrare [...] per una certa entità, l'appartenenza a un certo nodo di un albero dei *directories*». Ma i generi funzionano veramente secondo un modello dizionariale? Seguendo la terminologia di Eco, i generi così come li abbiamo descritti fino a ora sembrano piuttosto rispondere alle logiche di una «competenza enciclopedica». Funzionano, cioè, secondo processi di categorizzazione «selvaggia», in cui le categorie sono continuamente riorganizzate in base a principi diversificati: per analogia formale, o per l'uso che se ne fa, o per altro ancora. Secondo questo stesso principio, afferma Eco, funziona il linguaggio. Il modello dizionariale a *directories*, allora, sembra intervenire in una fase successiva, proprio per «ordinare» le categorie selvagge.

L'elemento caotico (ovvero la categorizzazione «selvaggia») non può essere espunto da un modello di genere a beneficio di una sua più facile razionalizzazione. Al contrario, in un modello adeguato esso deve essere messo al centro: come ha notato Schaeffer, «non appena si abbandona il progetto di una classificazione sistematica [dei generi], l'eterogeneità dei fenomeni cui i

nomi di generi si riferiscono diventa un fatto positivo che non si tratta di correggere quanto piuttosto di spiegare» (1992, p. 73).

3.2. Idee di genere nella pratica quotidiana: quattro esempi in forma di aneddoto

Esiste uno scollamento fra le teorie e la pratica dei generi musicali nella «realità» del senso comune? Sfortunatamente, sì. L'esistenza dei generi nella quotidianità dei discorsi sulla musica sembra negare molte delle nostre necessità di ricercatori e storici. Non è un elemento che possa essere ignorato, e le pratiche in apparenza contraddittorie non possono essere ricondotte forzatamente a un modello adatto al nostro scopo. Senza pretese di etnografie approfondite, si proverà ora ad affrontare alcune di queste contraddizioni riguardo al modo in cui i generi sono *pensati* e *usati* nei discorsi quotidiani, e a ricondurle a un modello di funzionamento, al fine di poter trarre alcune conclusioni che permettano di implementarlo.

ESEMPIO 1. ELWOOD E LA BARISTA

Elwood: What kind of music do you usually have here?
Bar Lady: Oh, we got both kinds: we got Country *and* Western.

In molti riconosceranno il dialogo: è tratto da *The Blues Brothers* di John Landis (1980). Per quanti non ricordassero la scena, i protagonisti Jake e Elwood si trovano a suonare in un locale, il Bob's Country Bunker, da cui – scopriremo più tardi – non sono stati veramente scritturati. Il resto della sequenza, con la band che attacca «Gimme Some Lovin'», viene bersagliata da centinaia di bottiglie di birra e si risolve rapidamente a suonare il tema della serie TV western *Rawhide* per evitare il linciaggio, è un magnifico esempio di come le convenzioni di genere siano talvolta percepite dalle comunità in senso decisamente normativo, e di come le reazioni alle violazioni delle stesse non riguardino necessariamente il solo livello estesico.

Ma soffermiamoci sulla battuta iniziale. Il tono preoccupato con cui Elwood si informa sul *genere* che viene suonato al Bob's Country Bunker è pienamente spiegabile con l'operazione di inferenza che ha compiuto appena

entrato nel locale. Un'operazione non troppo raffinata, a partire dal nome del posto: la camera da presa ci mostra, con una panoramica, una serie di segni riconducibili al genere «country and western» (marche di birra, vestiti, arredi...), mentre la musica intradiegetica rinforza l'impressione. La comicità deriva dal fatto che «country and western» è un solo genere, mentre la barista sembra sottintendere con il suo tono («country *and* western») la varietà della programmazione artistica del locale. Ma proviamo a prendere «sul serio» lo scambio di battute: «country and western» è veramente un solo genere? Lo è sicuramente per Elwood, che appartiene alla *comunità* dei musicisti di blues, e possiede probabilmente la *competenza* per riconoscere il blues dal soul, il rock and roll dal boogie, e probabilmente anche una versione di «Gimme Some Lovin'» da un'altra (ad esempio quella americana da quella inglese), ma non il country dal western. È così per noi, se abbiamo riso alla battuta. Non è detto che sia così per la barista, per la cui *competenza* il country è una cosa, e il western un'altra. Dunque, il funzionamento della battuta si basa su un paradosso: l'incomunicabilità fra due «culture di genere» collegate a valori e stili differenti (in questo caso, quasi opposti) oltre che a repertori non tangenti fra loro. Il concetto di genere che fa sì che l'intera scena funzioni è allora molto poco contingente o relativo, ma ha il carattere di un insieme di norme rigidamente codificate, e inviolabili, al costo di prendersi una bottigliata.

ESEMPIO 2. IL GIOCO DEL «CHI SONO?»

Nell'esempio precedente, diverse erano le comunità, diverse le competenze connesse, ma comune fra i due interlocutori era la concezione «assoluta» di genere permetteva al dialogo di svolgersi. Ma non sempre le idee sul genere coincidono. Silvia (come da convenzioni di genere, il nome è di fantasia) è una ragazzina di tredici anni. Suona il basso e sul suo zaino ci sono toppe di gruppi come Green Day, Nirvana, U2, My Chemical Romance. È una ragazzina piuttosto tipica. La sua migliore amica Agnese (la quale condivide le passioni di Silvia) e altre persone – fra cui il sottoscritto – stanno partecipando a un gioco. Lo scopo è indovinare un personaggio famoso il cui nome è scritto su una carta incollata alla fronte del giocatore. Il giocatore deve indovinare il proprio personaggio attraverso domande a cui gli altri giocatori devono fornire una

risposta secca «sì» o «no». ²⁵ Agnese deve indovinare «Avril Lavigne». Attraverso una serie di domande («sono una donna?», «sono un personaggio reale?», «sono famosa?» «sono un'attrice?», e così via) è arrivata a scoprire che il suo personaggio è una cantante. Fa allora una domanda netta: «sono una cantante rock?». La risposta di chi scrive, che aderisce a una concezione relativa di genere (o che è semplicemente precisino) sarebbe qualcosa tipo «Bè, dipende cosa intendiamo come rock...», traduzione in linguaggio comune dell'assunto per cui i generi sono categorie socialmente, culturalmente e storicamente contingenti. In realtà, non c'è il tempo di formulare la risposta perché Silvia risponde immediatamente e senza esitazione con un sonoro «noooooo!».

Un modello semiotico può razionalizzare bene questa situazione: a differenza del sottoscritto, Silvia e Agnese fanno parte della stessa *comunità* (sono amiche, abbiamo detto) e hanno affine *competenza*, dunque condividono – insieme con le passioni musicali e le cuffie dell'iPod – anche le categorie e i giudizi estetici. Entrambe aderiscono a una concezione assoluta del genere musicale, una visione che sarà pure inadatta a descrivere il funzionamento del sistema dei generi, ma che sembra essere piuttosto comune, e che permette a giochi di questo tipo di funzionare nella realtà, alle «storie del rock» di essere scritte, e in generale alla comunicazione di funzionare. *Molto spesso i discorsi sui generi implicano la scelta fra due o più etichette esclusive.*

Le cose però sono più complicate di così. Nel gruppo c'è una terza amica – chiamiamola Paola – che dissente, affermando con decisione che Avril Lavigne è rock. La risposta di Silvia implicava un posizionamento estetico: Avril Lavigne non è «rock» perché è un'artista «pop», dunque non è «autentica» (a proposito: è un'«artista»?). Ma a Paola Avril Lavigne piace, «le crede», la cataloga come rock. Sarebbe difficile in questo caso affermare che le due amiche appartengono a comunità diverse. Diversa è – forse – la loro competenza? Il gusto? È possibile stabilire chi ha ragione? C'è davvero una risposta corretta?²⁶

²⁵ I cinefili riconosceranno in questo gioco quello al centro della lunga sequenza della taverna in *Inglorious Basterds* di Quentin Tarantino.

²⁶ La difficoltà che si prova nello spiegare chi sia Avril Lavigne a chi non la conoscesse mostra perfettamente la difficoltà di imbastire discorsi sulla musica *senza* usare i generi: si potrebbe dire che è nata nel 1984, che ha raggiunto il successo con un singolo che si chiama «Complicated» molto amato dalla ragazzine, che dal vivo suona (o finge di suonare?) la chitarra elettrica...

Ovviamente, si possono adottare soluzioni ibride, che sembrano attenuare il carattere assoluto dei generi: Avril Lavigne è allora un'artista «pop-rock». Senza affermare che Silvia, Agnese e Paola appartengano a comunità diverse allo stesso tempo, il «fatto musicale» «Avril Lavigne» può essere spiegato tanto attraverso il «codice» del rock quanto con quello del pop, a seconda della competenza e delle *ideologie* in atto. In altri casi etichette ancora più elaborate, descrizioni metaforiche e vari tipi di riferimento possono essere impiegati per mediare fra diverse posizioni e interpretazioni, non necessariamente fra diversi individui, ma anche come processo idiosincratico. L'esempio tuttavia chiarisce come collegare il funzionamento dei generi a comunità rigide (come si è fatto nell'ESEMPIO 1) non riesca a spiegare che una piccola parte del funzionamento dei generi nella pratica.

ESEMPIO 3. FRANCO E IL POLIZIOTTO

Franco suona in un gruppo. Il furgone con il quale sta andando a un concerto in Francia viene fermato da un gendarme, che, scoperto che è un musicista, gli domanda «quel genre de musique?». L'esempio vi sembra noto? Sì, è lo stesso narrato da (Franco) Fabbri in apertura di uno dei suoi primi contributi sul genere musicale (Fabbri 1982b). Fabbri usava l'esempio per proporre il suo modello di genere, partendo da una sensazione nota a molti (descritta anche nell'esempio precedente), e cioè dalla difficoltà a rispondere a quella che solo in apparenza è una domanda semplice: «che genere di musica?». L'esempio funziona perché mette insieme diversi problemi: ad esempio il fatto che il gendarme si può aspettare un certo tipo di risposta (come Elwood, potrebbe avere i suoi sospetti osservando i suoi interlocutori), e che Fabbri sa che il gendarme si aspetta un certo tipo di risposta, ma che un certo tipo di risposta porterebbe a inferenze di un certo tipo da parte del gendarme... E così via.

Non è la sola parte utile dell'aneddoto: è lo stesso Fabbri a dichiarare di non sapere che cosa rispondere. Gli ci vogliono un paio di pagine per descrivere la musica degli Stormy Six in quel momento della loro carriera, data la sua impossibilità – o incapacità – a ricondurla ad un genere «assoluto» (uno, cioè, comprensibile da gendarmi francesi, bariste di locali country, ragazzine tredicenni e storici del rock). Fabbri sta dunque descrivendo la sua musica come musica senza genere, o meglio, come musica *pluri-generica*.

L'impossibilità di assegnar(si) un genere univoco si può spiegare in quella linea di pensiero che valuta esteticamente la rottura dei codici invece del rispetto degli stessi. È una narrazione dei generi musicali, come abbiamo visto, molto diffusa, almeno a partire dall'idealismo, che rifiuta il paradigma essenzialista e assegna un valore estetico a concetti come «ibridazione», «(musica) di confine», «contaminazione», «mescolanza». Molto spesso, come chi si occupa di musica sa, non ci sono alternative a questo tipo di descrizioni complesse, se non cedere alla banalizzazione. Il che ci suggerisce, come già nell'esempio precedente, come *i discorsi sulla musica siano strettamente connessi con la sua valutazione estetica*.

Ma la parte che manca dell'aneddoto è ancora più interessante: che risposta ha ottenuto, alla sua domanda, l'anonimo *flic*? Necessariamente, deve essere stata una risposta *essenziale*: non certo «Rock in Opposition», o «Musikspektakel gegen Cocacolonisierung der Sinne», a dimostrazione di come anche i relativisti (così come i crociani e i postmoderni) debbano talvolta piegarsi alle esigenze della comunicazione, specie di fronte a un gendarme. E di come, in realtà, si possa anche mentire con i generi musicali: come Franco, che ha risposto «musique classique». Se la semiotica è la «disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire» (Eco 1975, p. 17), allora è con la semiotica che occorre approcciare i generi.

ESEMPIO 4. GLI SCAFFALI E I GIORNALI

Il problema della musica senza genere, o multigenere, ritorna anche nel quarto esempio. Nel 2008, alla prima esperienza lavorativa seria, chi scrive si trovò a progettare la struttura del nuovo “giornale della musica”. Il progetto editoriale prevedeva di coprire «tutte» le musiche che potessero interessare un ascoltatore colto (la *readership* di partenza veniva dalla musica classica, e a quel mondo apparteneva la maggior parte degli inserzionisti), e si decise di dividere il menabò in quattro sezioni: «Classica», «Jazz», «Pop», e «World». Era una decisione dettata da considerazioni di carattere pratico circa la pubblicità, la gestione dei collaboratori e l'editing, oltre che un modo per guidare il lettore e facilitarlo. Il problema, naturalmente, si presentò quando si trattò di mettere in pagina le musiche che non appartenevano chiaramente a nessuna sezione, o che si trovavano al confine fra di esse. Dove collocare i dischi del sassofonista

Rudresh Mahanthappa, jazzista alle prese con musiche indiane? E Max Richter – compositore di gusto minimalista che incide per l’etichetta indie rock Fat Cat – è «pop» o «classico»? Si introdusse allora una quinta sezione «trasversale», che compariva cioè in forma di rubrica in diversi punti del giornale, dedicata appunto alle musiche «oltre i generi» (che prese il nome di «Oltre»). Tuttavia, il problema rimase: come trattare il blues? (nel pop o nel jazz?). E il reggae? (nel pop o nella world music?).

Il punto è che non esisteva mai una risposta «giusta», dal momento che nessuno nella redazione aderiva a una concezione assoluta dei generi musicali e – anzi – era esteticamente predisposto a valutare in termini migliori proprio le musiche «senza genere». Tuttavia, era la struttura a esigere un pensiero di tipo assoluto: una recensione su un giornale è come un disco in un negozio di dischi. Per quanto possa essere associato a etichette multiple, nel mondo «reale» potrà essere collocato in un solo scaffale alla volta. Per molte delle operazioni che quotidianamente facciamo con i generi, servono allora generi «semplici», essenziali, per quanto questo possa contraddire le nostre opinioni su di essi.

Allo stesso tempo, uno degli usi più comuni che un critico musicale fa dei generi va nella direzione opposta, verso la loro negazione in quanto concetti assoluti, attraverso il richiamo costante di idee come «ibridazione» e «contaminazione», all’idea – appunto – di andare «oltre» ai generi. Un singolo disco, se pure deve essere collocato in una pagina e in una sola (almeno su una rivista cartacea), può però essere descritto attraverso innumerevoli etichette di genere alternative fra loro, o compresenti, o gerarchizzate a più livelli, o attraverso sottogeneri e generi «ibridi». Non è raro, in certe riviste soprattutto, leggere che un disco o un musicista mescola «no wave e tastiere world» con una «matrice rap», o che è un disco di «prog-folk», «pop-punk», o «a metà strada fra...».²⁷

Questa pratica è particolarmente evidente nei sistemi di *tagging* sul web, in cui la presenza di uno spazio pluridimensionale e ipertestuale permette di superare la rigidità di struttura, e – di fatto – definire lo stesso fatto musicale

²⁷Alcuni degli esempi citati sono tratti, del tutto a caso, da un «generatore automatico di recensioni snob di musica indie», a riprova di quanto questo modo di parlare di musica sia comune in certi milieu. È disponibile all’indirizzo: www.polygen.org/it/grammatiche/musica_cinema_e_spettacolo/ita/recensioniindie.gm; accesso: 14 gennaio 2016.

con più etichette di genere contemporaneamente (ovvero, mettere lo stesso disco su più di uno scaffale). Dunque, *la scelta di che «tipo» di genere usare – assoluto o relativo – dipende tanto dalla «competenza» e dal posizionamento ideologico del fruitore, quanto dalle contingenze e dai limiti del medium.*

3.3. Conclusioni. Quale modello? Quali generi?

Le opposizioni, le diverse idee, i diversi usi e le diverse necessità che governano l'esistenza sociale dei generi musicali nella pratica quotidiana di tutti noi dovrebbero aver rivelato alcune contraddizioni. Alcune considerazioni generali che si possono trarre.

1) *Nei discorsi sulla musica, l'uso dei generi musicali riguarda tanto una questione di accordo quanto di disaccordo fra le parti.* Questo, in prospettiva diacronica, è alla base di quel «rule testing and bending» in cui i generi esistono quotidianamente, nei termini di Frith (1996, p. 93). Il *disaccordo* riguarda sia *che cosa* viene codificato e *come* (e dunque l'attribuzione di un fatto musicale a un dato genere, e in base a che tipo di convenzione), ma anche *come vengono pensate le categorie*. Riguarda cioè sia il dire «questo è rock» / «no, questo è pop», sia il pensare le categorie di «rock» e «pop» in modo assoluto oppure relativo, a seconda del contesto e della necessità. Metafore biologiche, evoluzionistiche, concezioni assolute, metastoriche o romantiche, gerarchie imposte, posizioni arbitrarie sono il pane quotidiano dei discorsi che le persone fanno con i generi: se si opta per un modello di genere «relativo», *questo modello non può sottrarsi dal contemplare tutti i «reali» usi emici delle etichette di genere*, compresi quelli che aderiscono a una prospettiva in apparenza contraddittoria con il modello stesso. Un modello adeguato di genere deve dunque rendere conto di idee sui generi sia «assolute» sia «relative», e di come queste diverse concezioni interagiscano nelle pratiche comuni. *Si dovranno dunque integrare nel modello modi contraddittori di pensare il genere e di organizzare i fatti musicali.*

2) Indipendentemente da come le persone «pensano» i generi, la pratica quotidiana ci insegna che *usare i generi significa prendere delle decisioni*. Anche scegliere di non scegliere (cioè, di non attribuire etichette generiche a determinati fatti musicali) è una decisione. Ma per quanto si intenda il genere come concetto storicamente, culturalmente e socialmente contingente, o per

quanto si validi esteticamente la «musica senza genere», la vita di noi tutti è fatta di situazioni in cui dobbiamo rispondere «pop» o «rock», o mettere un disco nello scaffale giusto, o scegliere la giusta risposta alla domanda di un poliziotto. Dunque, il modello dovrà rendere conto dei limiti pragmatici cui l'uso dei generi deve sottostare. Anche in questo senso l'attribuzione di genere è «decisionale» e non «fattuale» (Elliot 1962; Fabbri 1981). *La storia dei generi è la storia di come, nel tempo, diverse comunità hanno reagito a diverse situazioni, prendendo diverse decisioni.* Allo stesso tempo, le decisioni su che tipo di genere usare *dipendono anche dal contesto, e dal medium.* Determinati usi del genere richiedono concezioni assolute, e attribuzioni univoche (il gioco del «chi sono?», o l'attività di un commesso della FNAC). Altre permettono, o necessitano, di concezioni relative.

3) Se alla base delle attribuzioni di genere stanno le scelte degli utenti, dettate tanto dal contesto quanto da posizionamenti ideologici, allora *le attribuzioni multiple sono sempre possibili*: un fatto musicale non è mai interpretabile come appartenente a un solo genere, così come un individuo non è mai membro di una sola comunità. *Le attribuzioni multiple rispecchiano la varietà di situazioni in cui si usano i generi, risolvono problemi di sovrapposizione, e superano l'opposizione fra posizioni estetiche e ideologiche differenti.*

4) Nonostante il caos che può derivare dalla categorizzazione «selvaggia» e dalle attribuzioni multiple, molte delle pratiche che si possono fare con i generi (ad esempio, mettere a posto un disco, o usare o inventare generi «ibridi») prevedono un'organizzazione gerarchica e «a *directories*» delle tassonomie. La capacità di organizzare i generi in *directories* varia a seconda delle comunità di genere e delle competenze. *Per quanto i generi funzionino come «categorie selvagge», allora, sono perlopiù pensati da chi li usa come «schemi dizionariali»* (Eco 1997).

5) *I modi in cui concepiamo il concetto di genere, e in cui organizziamo i generi, non sono scindibili da posizionamenti politici, ideologici ed estetici.* Il giudizio di valore non è accessorio, ma inscritto nel funzionamento delle tassonomie. Il giudizio di valore riguarda sia il che cosa viene codificato e come, sia come vengono pensate le categorie. Anche la «scelta di non scegliere» o l'impossibilità di attribuire un'etichetta univoca implica posizionamenti estetici,

perché assegna un valore (implicitamente o esplicitamente) alla musica «senza genere» e afferma l'unicità e l'originalità di un singolo testo o di un insieme di testi.

Serve dunque un modello che tenga conto dei diversi usi che dei generi si fanno, così come delle diverse concezioni di genere, e dei diversi modi di pensarli e organizzarli, talvolta contraddittori. Un modello che concepisca i generi come «unità culturali» (Fabbri 2012a, p. 180) e, in quanto tali, *culturalmente, socialmente e storicamente contingenti*. Che renda conto del fatto che i generi «esistono» in quanto *processo*, e non struttura stabile. Serve una concezione *inclusiva* di genere, che non distingua fra generi e non-generi (o fra prospettiva etica e prospettiva emica), e che non imponga le categorie che farebbero comodo al ricercatore: quelle del presente sulla musica del passato (il «rock» come è inteso oggi su quello che era «rock» in un dato momento del passato), o quelle di una comunità sulla musica di un'altra (le categorie della musica colta sulla popular music, ad esempio).

Si potrebbe anche essere tentati di lasciare perdere, e di sostenere che i generi siano diventati, nel mondo contemporaneo, concetti del tutto inadatti alla comprensione di un mondo musicale complesso e irriducibile a modelli stabili, etichette vuote e prive di ogni utilità euristica, oltre che di difficile impiego per un progetto storiografico. Non è così. Come ha notato Brackett, *per quanto siano vaste le possibilità di ogni singolo genere in un dato momento, esse non sono mai infinite*. E il fatto che «i confini del genere [siano] permeabili e fluttuanti, non significa che essi non siano pattugliati» (2005, p. 76). Li «controlla» quotidianamente non l'autorità dei critici (o non solo), ma l'uso che dei generi viene fatto nei discorsi sulla musica. *Come per il linguaggio, i confini dei generi e il loro funzionamento sono regolati da un principio pragmatico*. Non possiamo fare a meno dei generi, esattamente come non possiamo fare a meno del linguaggio. Allora, più che entità astratte, i generi ci appaiono infine nella loro concretezza, perché esistono – *dentro il linguaggio* – per fare delle cose, per rispondere a *esigenze pragmatiche*.

4. Un modello pragmatico

4.1. Che cosa sono i generi musicali?

La domanda di ricerca che sta dietro a molte teorie dei generi, più o meno esplicitata, è la più ovvia: *che cosa sono i generi musicali?* «Classi sanzionate per convenzione» (Samson 2001), «insiemi di fatti musicali» (Fabbri 1982a, *et. al.*), «insiemi di codici simbolici» (Holt 2003), struttura e orizzonti d'attesa, e così via. Ma i generi sono *qualcosa*? È necessario stabilire *che cosa* siano i generi per sviluppare un modello del loro funzionamento? Molte definizioni, in realtà, suggeriscono che siano piuttosto *insiemi* di *qualcosa*. Ma di cosa? Di «testi»? Di «fatti musicali»? O piuttosto di convenzioni e codici che agiscono a livello sociale? O ancora di proprietà, tratti specifici, pattern ripetuti, informazioni e istruzioni di codificazione?

Non si può rispondere in maniera efficace alla domanda «che cosa sono i generi?» senza confrontarsi con il funzionamento del nostro cervello. Tanto le vecchie visioni «trascendenti», quanto i nuovi paradigmi proposti dalle scienze cognitive considerano la categorizzazione come il modo principale in cui concepiamo l'esperienza (Lakoff 1987, p. xi).

An understanding of how we categorize is central to any understanding of how we think and how we function, and therefore central to an understanding of what makes us human.
(p. 6)

La comprensione di «come categorizziamo» è allora necessaria alla comprensione dell'esistenza dei generi, ma è materia fuori portata per gli obiettivi di questa ricerca, e – per di più – è solo una parte della questione. La tentazione di trattare i generi «dal punto di vista del nostro cervello», per così dire, può portare a dimenticare come i generi siano «casi culturali» e non «casi empirici», nella distinzione di Umberto Eco (1997): sarebbe a dire che spiegare il *come* li riconosciamo non risolve per intero il problema del loro funzionamento. Approcci che hanno seguito la pista cognitiva, come quello di Levitin (2006), non ci dicono in realtà molto su come si crei il significato dei generi, o su come i generi funzionino e vengano utilizzati in diversi contesti. Affermare, come fa Levitin, che «diciamo che qualcosa è heavy metal se assomiglia allo heavy metal» (p. 139), e che i generi si articolano su delle

«somiglianze di famiglia [family resemblances]», costruite intorno a «prototipi», ci spiega forse qualcosa sul nostro cervello, ma nulla sullo heavy metal, o sui generi musicali.²⁸ Occorre affrontare la questione da un altro punto di vista.

La risposta alla domanda «che cosa sono i generi musicali?» è strettamente legata a un'altra domanda di difficile risposta: «che cos'è la musica?». Non a caso, la definizione di quei «fatti musicali» che costituiscono in insieme i generi, nella formulazione di Fabbri, è ricalcata su una definizione di «musica», quella di Gino Stefani («qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori», 1985 *et al.*).

«Arte dei suoni», «suono umanamente organizzato», «suono esteticamente organizzato: dopo millenni di risposte tentative, le più recenti riflessioni sulla natura della musica suggeriscono di non pensarla come un «qualcosa che c'è», ma come una serie di pratiche, «qualcosa che si fa», un verbo («to music», «musicking») e non un sostantivo (Small 1998). Ma, come ha sostenuto Philip Bohlman, «la condizione metafisica della musica con cui in Occidente abbiamo più familiarità è che la musica sia un *oggetto*» (1999, p. 18). È proprio in quanto oggetto che essa ha dei *confini*, e dei *nomi* che possono esserle applicati rinforzando il suo statuto oggettivo. In quanto oggetto, la musica può assumere forme specifiche che possono ugualmente essere nominate, e reificate in forma di nastro, partitura, o altro. La musica tuttavia esiste come *processo*, dunque come forma aperta e senza confini, e non assume mai un completo stato oggettivo. Bohlman riconosce dunque delle «ontologie della musica», che non sono «quelle dei filosofi, degli esteti, o dei musicologi», ma di chi pratica la musica, perché «le ontologie della musica non sono separabili dalla [sua] pratica» (p. 19), sono «pratiche umane basilari» (p. 33). Ci sono, cioè, necessarie per pensare la musica, parlare di musica, e organizzarla. Una delle ontologie descritte da Bohlman è quella che oppone «la Musica» a «le musiche», cioè universale e locale, assoluto e relativo:

Die Musik, therefore, objectifies music, bounding it with language because one cannot do so with individual practice or imagination. (p. 26)

²⁸ Per una critica a Levitin, si veda anche Fabbri 2012a.

Le «strategie nominaliste» attraverso cui poniamo dei confini alla «musica» sono allora un paradosso epistemologico non superabile. Come sembra suggerire Bohlman, è lo stesso linguaggio a sancire i confini delle ontologie e di quello che possiamo conoscere. I generi dunque «esistono» in funzione di ontologizzazioni della musica, *sono ontologie della musica* che plasmano quotidianamente il nostro mondo musicale. I generi *oggettivano* la musica (anzi: *le* musiche). Se possono essere *qualcosa*, sono le etichette che applichiamo al «processo musicale» per attribuirgli dei confini. È stato notato come le categorie siano «essenzialmente soggettive», e vengano «oggettivate» dagli individui mediante il linguaggio ed altre forme di rappresentazione simbolica» (Goodenough 2001, p. 34). Le categorie sono dunque *pensate* come «ciò che viene designato dalle parole» (*ibidem*), ed è attraverso le parole che possiamo prendere coscienza delle categorie.

Nel processo attraverso cui nominiamo un fatto musicale sono decisive le «politiche che le ontologie musicali spesso incarnano» (Bohlman 1999, p. 25). Posizionamenti ideologici, e in definitiva *estetici*, sono pienamente iscritti nelle ontologie della musica, ad esempio nell'idea che una musica possa essere «mia» o «tua», o «nostra» o «loro» (due esempi di ontologie fatti da Bohlman). *È l'esistenza di ontologie della musica a rendere possibile l'esistenza di tassonomie musicali.* Le tassonomie sono tipici esempi di «gerarchie categoriali elaborate e oggettivate» (Goodenough 2001, p. 37).

In conclusione, gli esseri umani pensano la musica attraverso ontologie, e non sono in grado di pensarla altrimenti. Guardare «dentro» il cervello umano è fuori dalla portata di una disciplina umanistica, ma se la questione di *che cosa* siano le categorie riguarda il funzionamento del nostro cervello, *la questione dell'esistenza e dell'uso delle categorie nel mondo riguarda piuttosto il linguaggio.* Occorre allora spostare l'attenzione dal genere come «oggetto» (e oggetto di studio) alle «etichette di genere» che «esistono» nell'uso linguistico, dal piano del contenuto a quello dell'espressione, dal significato al significante, dai neuroni ai singoli parlanti. Per fare questo, si deve innanzitutto cambiare domanda: da «che cosa sono i generi?» a «a che cosa servono, i generi?»

4.2. A che cosa servono i generi musicali?

Simon Frith (1996, pp. 75 e sgg.) ha riconosciuto tre funzioni delle «etichette di genere». In primo luogo, organizzare il processo di vendita nel sistema dell'industria musicale. In secondo luogo, organizzare la performance: questa funzione avrebbe un ruolo particolare nelle pratiche della popular music, perché i musicisti sono soliti usare etichette come abbreviazione per descrivere determinati suoni (p. 87). Infine, le etichette di genere servono per organizzare il processo di ascolto, sono cioè strumenti dei critici (e si può certamente chiosare che non è necessario essere dei critici di professione per utilizzare le etichette di genere in questo modo). Queste tre funzioni rendono conto dell'uso dei generi come principio di organizzazione di diverse pratiche musicali, ma devono essere spiegate in un quadro interpretativo più ampio.

Lasciando per un istante da parte la questione delle categorie private – cioè le «categorie soggettive» (Goodenough 2001) o idiosincratiche – un genere è una categoria «oggettivata», e *può essere usato solo in quanto etichetta condivisa* (ovvero, come *significante*). Dunque, deve essere frutto di un accordo sociale di qualche tipo: deve essere, appunto, «definito da una comunità». Una comunità deve, al minimo, contenere due persone per essere tale.²⁹ Per usare ancora i termini di Eco: possiamo sicuramente avere «tipi cognitivi» (ovvero quell'insieme *privato* di istruzioni per cui riconosciamo un'esperienza percettiva come occorrenza di un tipo) anche per i «casi culturali» (cioè per concetti non empirici, come i generi), e sicuramente possono esistere tipi cognitivi comuni.³⁰ Tuttavia, quello che viene condiviso a livello sociale non è il tipo cognitivo (che è, appunto, privato) ma il «contenuto nucleare», e cioè «il modo in cui intersoggettivamente cerchiamo di chiarire quali tratti compongono un tipo cognitivo» (Eco 1997, p. 91).

La parola chiave è «intersoggettivamente»: sebbene Eco si occupi quasi esclusivamente dei casi empirici, e non approfondisca particolarmente il tema

²⁹ Come si è affermato precedentemente, possono «esistere» categorie private e idiosincratiche, ma non funzionano come generi: il genere «esiste» solo se è comprensibile e utilizzabile da una comunità, in virtù di un qualche accordo.

³⁰ Il concetto di «tipo cognitivo» si applica più ragionevolmente alle «opere» (Fabbri 2006c).

dei casi culturali,³¹ il concetto di «riferimento felice» che introduce per spiegare il processo che porta da tipo cognitivo privato a contenuto nucleare colloca nel linguaggio la formazione dei contenuti nucleari. Il «nominare» è il primo «atto sociale» che ci convince che stiamo «[riconoscendo] svariati individui, in momenti diversi, come occorrenze dello stesso tipo» (Eco 1997). Di tutte le convenzioni che definiscono un genere quelle che regolano il *nominarlo* meritano allora attenzione speciale (Fabbri 2012a, p. 14).

Ci si può allora chiedere se possano esistere generi senza etichetta di genere, «generi senza nome». In molti casi, «alcune delle convenzioni più rilevanti che definiscono un genere tendono a operare prima che esista un accordo sul nome da attribuire al genere», e «sebbene un nome possa essere una condizione sufficiente per definire un genere», i generi senza nome possono esistere, secondo Fabbri (2012a, p. 187). I «generi senza nome» possono riguardare due casi. Nel primo, una comunità può non avere, o non aver ancora, trovato un accordo sul nome da attribuire a un insieme di fatti musicali: in tal caso però l'insieme dei fatti musicali può comunque essere associato ad altre etichette. Ad esempio, nel caso dei cantautori italiani, una serie di etichette alternative e in parte contraddittorie anticipa l'affermazione di «cantautore» (Tomatis 2010, e CAPITOLO 7.2). Alcune convenzioni del futuro genere dei «cantautori» erano certo attive già da prima: il nome interviene allora come sanzione che risponde a un uso pratico (la necessità di intendersi fra parlanti), ma allo stesso tempo ridefinisce le convenzioni preesistenti, e ne crea di nuove. Dinamiche simili sembrano riguardare molti generi nella storia della popular music. Tuttavia, i generi vanno intesi *diacronicamente*: queste convenzioni su cui esisterebbe un accordo non ancora sanzionato dal nome, non sono piuttosto rese coerenti *a posteriori*? Cioè, pensate (teleologicamente) come fase preparatoria di un genere che si codificherà di lì a poco? Le comunità coinvolte nella definizione di un nuovo insieme di fatti musicali ancora non nominato possono certamente essere d'accordo su alcune convenzioni senza che esse debbano essere verbalizzate, ma un qualche tipo di comunicazione intorno a questi fatti deve esistere: deve cioè esserci un qualche *significante* per un

³¹ Nello specifico, Eco sostiene che il riconoscimento per i casi empirici procederebbe da tipo cognitivo a contenuto nucleare, e a ritroso (da contenuto nucleare pubblico a tipo cognitivo), ma afferma anche che «le cose non sono così facili» (Eco 1997).

significato condiviso. Al minimo, i membri della comunità concorderanno che si tratta di «musica», e ragionevolmente della «loro» musica.

Nel secondo caso, una comunità attribuisce coerenza a un insieme di fatti musicali, e sceglie di non attribuire loro un nome: Fabbri (2012a) fa l'esempio del festival *Angelica* di Bologna, luogo di incontri di avanguardie musicali «a cavallo dei generi» da molti anni. È un caso limite che, però, si spiega con un posizionamento ideologico/estetico che interpreta il genere come vincolo e lo rifiuta, e che è stato già affrontato. Comunque, anche in questo caso, esiste un accordo *linguistico* sul non nominare il genere: la «musica che non appartiene a nessun genere» è, davvero, un genere di per sé.

L'«esistenza» dei generi nella società è allora inscindibile dalla circolazione sociale di etichette di genere. Un genere che non ha (o non ha ancora) nome, se pure può esistere, è molto poco utile. Il fatto che un'etichetta sia *usata* da qualcuno risponde a un principio puramente pragmatico: le etichette di genere «esistono» e «nascono» in quanto hanno un'utilità di qualche tipo nell'organizzare pratiche musicali.

I generi dunque non appartengono all'industria, o alla critica, o ai musicisti. «Gli esseri umani [e fino a prova contraria, tali solo anche critici e discografici] usano i generi per parlare di musica» (Fabbri 2012a, p. 182). Ogni uso pratico dei generi presuppone il loro esistere *interdiscorsivamente*, oltre che *intersoggettivamente*. Allora, in prima battuta e senza differenziazioni di stile, di uso, di finalità: *i generi servono a parlare di musica, a organizzare la musica attraverso discorsi*.

4.3. Come funziona la comunicazione di genere?

I generi esistono come etichette socialmente condivise, ma come si crea un significato condiviso di genere? Come funziona, cioè, *la comunicazione di genere*?

Nelle teorie classiche dei generi letterari, la comunicazione muove dal «testo» verso il «lettore». Parlare di generi come insiemi di testi può rappresentare un vizio metodologico, se si considera come le pratiche «paratestuali» – nel senso di Genette (1989) – contribuiscano a creare il significato dei testi stessi. Fabbri parla di «fatti musicali»: la scelta di includere come portatrice di senso «qualunque attività intorno alla musica» allenta la

distinzione fra ciò che è «paramusicale» e ciò che è «musicale» *tout court*. È evidente che la comunicazione di genere riguarda entrambi questi aspetti.

Rick Altman (2004a, pp. 251 e sgg.) ha proposto un modello per razionalizzare la comunicazione di genere. Altman costruisce la sua teoria sui generi cinematografici, il che potrebbe limitarne l'applicabilità alla musica, dal momento che il cinema «comunica» in modo diverso. In effetti, l'opposizione fra visioni «semantiche» e «pragmatiche» del genere cinematografico – opposizione peraltro non netta, per ammissione dello stesso Altman –, e cioè fra definizioni basate su «elementi semantici» come «tratti comuni, atteggiamenti, riprese, ambientazioni, set [...]», e definizioni sintattiche basate su «relazioni costitutive fra variabili non prestabilite» (Altman 1984 [2004], p. 333) può adattarsi al campo musicale solo a pena di semplificazioni eccessive.

Tuttavia, lo stesso Altman procede da un modello semantico-sintattico (Altman 1984 [2004]) che «per quanto utile nella descrizione degli effetti provocati dalla natura discorsiva del genere, [...] non è di per sé sufficiente a descriverli o a chiarirli» (Altman 2004a, p. 314), a uno «semantico-sintattico-pragmatico» in cui l'accento è decisamente posto sulla dimensione *pragmatica*. Con l'obiettivo di sfuggire «ai residui della tirannia del re testo», Altman sposta allora «l'attenzione dalle pratiche del consumo ai modelli d'uso a più ampio raggio – e maggiormente conflittuali – di tutti i fruitori» (p. 322). I generi si originano in un «processo transazionale attraverso cui il conflitto e la negoziazione tra gruppi di utenti trasformano in continuazione le definizioni di genere» (p. 251) – di fatto, il «rule testing and bending» di Frith (1996, p. 93).

Altman parte da una complicazione del modello standard di comunicazione (emittente → medium/testo → ricevente) introducendo l'idea di un genere «a doppia paternità», in cui il significato è creato sia da un «mittente sconosciuto» che viene decodificato, sia dalle «tecniche di decodifica di una comunità di fruitori dispersa». La comunicazione di genere è quindi basata su due «sistemi significanti», uno «frontale» (quello più tradizionale di ricezione del materiale testuale) e uno «laterale», generato dalle relazioni e dalla creazione di significato interne alla comunità dei fruitori. Dunque, una «discorsività primaria» (quella tradizionale spettatore/film) e una «secondaria» (spettatore/spettatore, *intorno* al film; Altman 2004a, pp. 263-264).

In quest'ultima è necessario riconoscere un ruolo attivo della critica, e di altre istituzioni, nel processo di stabilizzazione dei significati di genere. Il modello chiarisce efficacemente perché non si possono trattare i generi nei soli termini della *ricezione*. O meglio, ci dice che la ricezione è un processo sociale che incorpora una comunicazione «laterale»: è frutto cioè di mediazione fra diversi utenti, fra diverse «comunità» di utenti, compresi i musicisti, la critica e l'industria. Sul ruolo che spetta a quest'ultima Altman non è sempre chiarissimo: essa deve essere considerata parte attiva nella mediazione e nella creazione del significato al pari degli altri attori, e meno che mai può essere pensata come un'unità che agisce coerentemente e monoliticamente. Non è da pensarsi, cioè, in opposizione con il pubblico: è necessario anzi superare una visione in cui i «testi» (o i «messaggi») fluiscono dall'industria al pubblico (anzi: *ai pubblici*), con la critica e altri mediatori di significato nel mezzo.

La base teorica da cui parte Altman è quella della linguistica saussuriana e della semiotica lotmaniana. Tuttavia, per dar conto di come i generi cambino sia nel tempo, sia da un utilizzatore a un altro, è necessario non concentrarsi sull'aspetto della *langue* – cioè del sistema complessivo – ma su quello della *parole*, e su quel «processo di commutazione attraverso cui gli atti linguistici individuali vengono valutati da reali utilizzatori della lingua» (p. 258). La commutazione (nella linguistica saussuriana, la capacità di passare da un livello all'altro, in cui le differenze su un livello vengono valutate dai cambiamenti che avvengono nell'altro) può essere basata sulle differenze individuali, di gruppo o storiche, e spiegherebbe la mutazione – o la non mutazione – del genere nel tempo.

Il modello riconosce anche «l'importanza della competizione e della comunicazione distorta per tutte le teorie della comunicazione e della comprensione» (p. 325), e dunque rende conto di quella «eterogeneità dei fenomeni cui i nomi di genere si riferiscono» (Schaeffer 1992, p. 73). Quello che potrebbe essere un limite alla comprensione sincronica del funzionamento del sistema dei generi – il proliferare di etichette contrastanti, il fatto che «gli elementi semantici e sintattici sono utilizzati in modi molto diversi» (Altman 2004a, p. 317), gli «errori», le «decodifiche aberranti» (Fabbri 1982a), i diversi modi di pensare i generi che sono stati qui riconosciuti – si spiegano *in chiave*

diacronica, e possono anzi diventare una risorsa euristica. Il principio pragmatico si svela e si sviluppa nel tempo.

L'accento sulla dimensione pragmatica permette di mantenere un modello di significazione dei generi del tutto analogo a quello della significazione testuale e linguistica. È il principio pragmatico che rende la comunicazione possibile, limitando le infinite possibilità, la dispersione, il rumore, e superando ogni linearità di funzionamento. È secondo un principio pragmatico che funziona la comunicazione di genere: il genere è trattato da Altman come una struttura comunicativa, e al centro vi è quindi la sua *funzione*.

Le stesse categorie idiosincratiche private (che assomigliano molto ai tipi cognitivi di Eco) rispondono a un principio analogo: le *usiamo*, seppur privatamente, e magari senza verbalizzarle, per organizzare il *nostro* ascolto, per categorizzare la musica secondo i nostri valori o i nostri fini. Esse entrano nell'«arena» dei generi soltanto quando vengono verbalizzate, e diventano dunque oggetto di mediazione «laterale» con quelle di altri soggetti.

Nei progetti di Altman, il modello così formalizzato sarebbe applicabile ad «ogni struttura comunicativa in qualsiasi lingua mai concepita», in quanto fondato su «una teoria generale del significato» (2004a, p. 325). La sua grande elasticità, insieme all'efficacia euristica della semiotica saussuriana-lotmaniana, ne fanno in effetti un utile strumento di lavoro. Tuttavia, per quanto aperto, il modello di Altman è limitato dai limiti stessi imposti dagli oggetti cui è stato originariamente applicato: i generi cinematografici. Intanto, per la già menzionata centralità di elementi «semantici» e «sintattici» connessi con la funzione narrativa del cinema. In secondo luogo, perché per quanto venga postulata una pluralità di codici e di pubblici, lo studioso di cinema (e di cinema hollywoodiano, nel caso di Altman) si ritrova a lavorare con un corpus di testi qualitativamente più coerente e quantitativamente più limitato (specialmente se si occupa del cinema degli *studios*) di quanto non capiti allo studioso di musica. Anche la natura del genere cinematografico sembrerebbe porre, in apparenza, meno problemi: pochi dubiterebbero che i generi cinematografici raggruppino i testi filmici e le pratiche connesse. I generi musicali riguardano «fatti musicali» – pratiche e testi – più eterogenei e diversificati, e soprattutto media differenti (musica registrata o performance dal vivo, musica scritta, tecniche esecutive...).

C'è però un minimo comun denominatore: ponendo l'accento sul principio pragmatico, necessario alla formazione dei generi come li conosciamo e usiamo, Altman tocca il punto chiave. L'approccio pragmatico deve andare oltre al livello semiotico-linguistico, e cioè al fatto che non può essere dato significato linguistico senza uso da parte dei parlanti, e cioè che è nell'uso talvolta contraddittorio di etichette da parte di diversi utenti che si forma il significato dei generi. Deve riguardare l'esistenza stessa dei generi nelle pratiche sociali, e come pratiche sociali. Al di là del suo funzionamento, la comunicazione *serve per comunicare*, e dunque *i generi servono per comunicare*. I generi allora non sono da intendersi come un attributo *del* discorso, ma come qualcosa – una *pratica* – intimamente radicata dentro la pratica linguistica, dentro i discorsi sulla musica. *I generi funzionano in quanto discorsi sulla musica (o meglio, una parte specializzata e formalizzata dei discorsi sulla musica).*

4.4. Musica e parlare di musica: i generi come discorsi

Gli studi sulla musica come comunicazione hanno sovente preso in considerazione i *discorsi* sulla musica – cioè, come le persone parlano di musica, a diversi livelli di competenza e con diverse finalità. L'antropologia e la ricerca etnomusicologica contemplano come parte fondamentale della ricerca etnografica anche il *parlare di musica*, ovvero come i membri di una comunità descrivono, e spiegano, le proprie pratiche musicali. Il parlare di musica, e l'usare generi musicali per farlo, è pratica ordinaria in molte culture musicali, e ha un ruolo centrale nell'occidente industrializzato, in particolare per i repertori che rientrano fra le attività ritenute «artistiche»: sarebbe «fatale che il discorso [sulla musica] cresca di pari passo con l'autonomia dell'arte, quando cioè l'invenzione musicale prende il sopravvento sul rispecchiamento ossia sulla funzione sociale» (Stefani 1982, p. 178). Il funzionamento del sistema dei generi può essere dunque efficacemente spiegato nel contesto del funzionamento dei discorsi sulla musica, compresi quelli circa la sua «autonomia», ed è legato a posizionamenti estetici e ideologici.

Gli studi che «richiamano l'attenzione sull'onnipresenza di discorsi tecnici ed estetici sulla musica» sono parte della letteratura che indaga il rapporto fra musica e linguaggio (Feld & Fox 1994, p. 27) Steven Feld ha

argomentato in maniera convincente sul tema in un importante articolo (1984), seguendo (e, in parte, contestando) la strada tracciata da Charles Seeger (1977). Dice Seeger: per rispondere alla domanda «che cosa comunica la musica?» è necessario interrogarsi su che cosa comunichi il discorso sulla musica («speech about music»). Il problema da cui muove il musicologo, e che è croce e delizia di ogni semiotica della musica, è il non-isomorfismo dei sistemi comunicativi del linguaggio e della musica (Tarasti 2010; Nattiez 1987; 1989). Come «metalinguaggio» dal funzionamento differente, il discorso sulla musica cade in quelle che Seeger (1977) chiama «idiosincrasie operazionali del nostro strumento di studio» – cioè la parola, il linguaggio – che renderebbero impossibile uno studio della musica non viziato da posizionamenti di sorta e distorsioni. Che fare, dunque, se parlando di musica rischiamo di distorcerne il significato? Secondo Seeger, sarebbe necessario promuovere un metalinguaggio e «postulati definitivi che siano ontologicamente precisi» (Feld 1984, p. 1): è più che lecito dubitare di questa possibilità, per quanto si è detto fino ad ora.

I discorsi sulla musica possono essere imprecisi, esattamente come lo è il linguaggio, ma rispondono a un principio pragmatico. Servono, cioè, a esprimere pareri, organizzare le pratiche musicali, a coordinarne lo svolgimento, a descriverle, e si differenziano in base alla comunità, alle finalità, alle competenze dei parlanti, al contesto in cui vengono prodotti, eccetera. Ogni «significato», ogni «costruzione del reale», esiste solo in funzione di una «interpretazione» che è «socialmente interattiva e intersoggettiva» (p. 2). Gli schemi interpretativi attraverso cui costruiamo il discorso sulla musica non possono essere idiosincratici, ma devono essere sociali, e quindi «condivisi in larga parte» (*ibidem*). Nei termini di Altman, esistono in quanto «comunicazione laterale», come mediazione fra diversi utenti.

All musical sound structures are socially structured in two senses: they exist through social construction, and they mean through social interpretation. (Feld 1984, p. 7)

I discorsi sulla musica sono in gran parte basati su metafore «lessicali o discorsive», riguardano cioè il collegare fra loro fatti musicali diversi, assimilarli, riconoscerli come uguali o diversi, e quindi classificarli. Riguardano anche il riconoscere «qualcosa» come un fatto musicale, isolandolo

dall'insieme. Distaccandosi nettamente da Seeger e da buona parte della semiotica musicale, Feld sostiene come il limitarsi a considerare il dominio *referenziale* del discorso sulla musica (e quindi le sue supposte «idiosincrasie operazionali») limiti le nostre possibilità di comprensione di come funzioni il discorso stesso:

I think speech about music tells us more about ways we attempt to construct metaphoric discourse in order to signify our awareness of the more fundamental metaphoric discourse that music communicates in its own right. (p. 15)

Le rappresentazioni verbali, cioè, non sono necessarie alla comunicazione musicale, che agirebbe come un «sistema modellizzante primario» con «proprietà simboliche uniche e irriducibili». La definizione è mutuata dalla semiotica lotmaniana, in cui il «sistema modellizzante primario» è il linguaggio, e «secondari» sono gli altri sistemi, fra cui la «cultura». Quello che è interessante, ai fini del ragionamento che qui si conduce, è come questo modello razionalizzi il «parlare di musica» come fase fondamentale per comprendere come interpretiamo e reagiamo a ciò che la musica comunica. Il discorso sulla musica è allora una

metaphorical expression of another order that reflects secondary interpretive awareness, recognition, or engagement. (p. 16)

I due «livelli» di comunicazione (musica e discorso sulla musica) non sono dunque traducibili l'uno nell'altro. Al contrario, sono il carattere generale e la molteplicità di messaggi e interpretazioni possibili propri della comunicazione musicale a generare «un certo tipo di attività emotiva [«feelingful»] e di coinvolgimento da parte dell'ascoltatore» (p. 14). Feld sembra considerare il parlar di musica come una naturale conseguenza di questo «coinvolgimento». Il «parlare di musica» è allora una pratica basilare nel nostro rapporto con la musica stessa, nell'attribuirgli significati. Come si è sostenuto precedentemente, è il linguaggio a permettere l'esistenza di «ontologie» attraverso cui concepire la musica.

Come ha affermato Small, il significato della musica non sta «negli oggetti, o nelle opere musicali, ma nell'azione, in ciò che la gente fa» (1998, p. 8), e solo comprendendo quello che le persone fanno quando prendono parte in una attività musicale si può comprendere la funzione che il fare musica (il *musicking*) svolge all'interno della vita delle persone. Small invita a porre attenzione all'azione musicale nella sua totalità, considerando come le persone vi partecipino *insieme* con attività diverse che non sono solo quelle (classiche) del compositore e dell'esecutore, ma anche quelle di chi balla, stacca i biglietti, sposta il pianoforte, pulisce la sala da concerto:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance. (p. 9)³²

È allora in quest'ottica che va considerato il «parlare di musica»: come attività indispensabile, su più livelli, a «fare musica». Chi parla di musica sta prendendo parte a una performance musicale.

Se nel *musicking* rientrano i discorsi che la gente fa intorno all'attività musicale – per coordinarla, ricordarla, definirla, spiegarla, catalogarla – e se i generi sono una parte più specializzata e codificata di questi discorsi, allora vale la medesima avvertenza fatta da Small circa la natura della musica: non dobbiamo pensare che il pensiero astratto, il dare un nome a quella che pare l'essenza di un'azione e reificarla, sia più vero della realtà che rappresenta. Esattamente come non c'è una *cosa* come la musica, allora non ci sono *cose* come i generi musicali. È qualcosa più di un invito a non oggettivare le categorie, a non pensarle cioè come «reali». Significa affermare che i generi *significano* non in quanto insiemi di eventi musicali, ma in quanto *attività intorno ad essi*. I generi sono cioè l'atto di ordinare, di spiegare, di definire la musica, e sono meglio comprensibili *come attività discorsive, performance a tutti gli effetti*. Essi operano a un livello secondario, *metadiscorsivo*, rispetto al discorso musicale, e il loro significato si forma interdiscorsivamente attraverso *comunicazioni laterali* fra diversi utenti, raggruppati in comunità.

³² La concezione di Small è perfettamente compatibile con l'idea di «musica» come «qualunque tipo di attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori» (Stefani 1985).

I generi quindi sono operazioni che i parlanti fanno con la loro lingua, innanzitutto, sono *discorsi sulla musica*. Ognuno può usare le etichette come meglio crede (ovvero, in base alle proprie competenze, convinzioni, valori...) ed esistono – come si è detto – categorie idiosincratiche private. Al fine di una comunicazione ben riuscita, tuttavia, il sistema linguistico tenderà ad auto-regolarsi riducendo il rumore e ottimizzando le etichette. È una visione non priva di un aspetto evoluzionistico, perché lo stesso linguaggio «evolve» nell'uso. Tuttavia è difficile banalizzare questi processi come lineari: le attribuzioni discordanti sopravvivono come espressioni di diverse comunità, o addirittura all'interno di una stessa comunità come espressione di diverse competenze o di diverse gerarchie di valori, e fanno parte del sistema stesso.

4.5. Ripensare i concetti chiave

Alla luce di questo salto concettuale nel modo di intendere i generi, è necessario ripensare alcuni concetti. Si tratta di parole-chiave che circolano come valuta comune in molta letteratura sui generi e sulla musica (e non solo), e che sono state a più riprese impiegate fino a questo momento.

4.5.1. Comunità

Qualunque studio in qualunque disciplina che non si dedichi a pratiche private e idiosincratiche, o al contrario a pratiche universali, è costretto ad avere a che fare con qualche forma di collettività. Il concetto di «comunità» è stato variamente impiegato in molte discipline, comprese quelle musicali, al punto di essere ormai quasi privo di significato, alternativamente usato senza essere definito, o direttamente rifiutato (Kaufman Shelemay 2011). In ambito musicale, l'impossibilità di usare un concetto di «comunità» definito univocamente ha portato molti studiosi a preferirgli concetti alternativi, sempre finalizzati a definire una collettività musicale, ma dotati – o *dotabili*, in quanto meno usurati – di una coerenza interna maggiore: «subcultura» (Hebdige [1979] 2002), «scena» (Straw 1991; Bennett 2004), «mondo dell'arte» (sul modello di Becker 1982: ad esempio Frith 1996). Il termine «scena», in particolare, oscilla fra un significato più limitato e locale («la scena di Seattle») e uno più inclusivo (esistono, per esempio, «scene transnazionali»), e sembra più facilmente utilizzabile proprio in virtù di questa maggiore malleabilità.

Tuttavia, molte delle problematiche che toccano il concetto di «comunità» riguardano anche quello di «scena», e le altre alternative disponibili.

Secondo l'etnomusicologa Kay Kaufman Shelemay, cui si deve una delle più raffinate sistematizzazioni recenti del concetto (2011), queste difficoltà sono legate al ripensamento dell'idea di «comunità» in una serie di lavori di grande influenza, a partire dagli anni ottanta del novecento: concetti come quello di «comunità immaginata» (Anderson 1996), «invenzione della tradizione» (Hobsbawn 1994), così come il lavoro di Anthony P. Cohen sulla «costruzione simbolica della comunità» (Cohen 1985), hanno ottenuto il risultato di spostare il concetto di comunità da un luogo fisico alla mente delle persone, per così dire. Secondo Anderson è «immaginata» ogni comunità «più grande del villaggio primordiale dove tutti si conoscono (e forse lo è anch'esso)» (1996, p. 25). Cohen (1985) afferma come la comunità non sia una struttura che possa essere definita o descritta, ma faccia parte dell'esperienza, e che abbia un significato per le persone che si considerano parte di essa.

Se pure il concetto di genere è strettamente connesso a quello di comunità (un genere ha infatti senso – «è definito» – in e da una data comunità), tuttavia il legame fra i due concetti è spesso ambiguo, né le teorie dei generi lo hanno mai risolto in maniera soddisfacente. Il rischio è di ricadere in una definizione tautologica: il genere è definito dalla sua comunità, e una comunità è composta da coloro che condividono il medesimo codice per riconoscere un dato genere (in senso semiotico), o che si riconoscono in una «cultura di genere» (in senso sociologico): è cioè definita dal genere stesso. In questo circolo vizioso una «comunità di genere» è allora un'entità piuttosto astratta, la cui esistenza è tale in funzione del genere, a fini euristici. Le comunità, però, sono composte da persone reali con proprie convinzioni, valori, ideologie, competenze. Serve dunque un concetto di «comunità» che renda conto dell'esistenza sociale di gruppi di persone accomunate da «qualcosa».

La teoria letteraria ha talvolta impiegato il concetto di «comunità interpretativa», che deve la sua fortuna alla teorizzazione di Stanley Fish: lo studioso americano ha sostenuto come l'interpretazione di un testo si basi su modelli e strategie di lettura determinati dalla «comunità interpretativa» del lettore. Le «forme», dice Fish, non esistono in sé, ma sono create nell'atto interpretativo (1984, pp. 102 e sgg.). Fish rifiuta l'«evidenza interna» del testo

come base per l'interpretazione, e si pone dunque su una linea che supera tanto lo strutturalismo quanto il New Criticism. Se il significato non «esiste» di per sé dentro il testo, occorre ripensare l'intera pratica della critica (quella di Fish è in effetti anche un'acuta auto-riflessione metodologica), e chiedersi: perché lo stesso lettore può comportarsi diversamente leggendo due testi diversi? Perché lettori diversi si comportano in maniera simile leggendo lo stesso testo? Superando la dimensione testuale che interessa a Fish, la domanda vale anche per i generi. Perché lo stesso soggetto può interpretare diversamente due fatti musicali diversi? Perché soggetti diversi possono interpretare lo stesso fatto in modo analogo?

«Stabilità» e «varietà», risponde Fish, sono funzioni delle «strategie interpretative» che i lettori/fruitori mettono in atto. Cioè, se esse non risiedono nei testi (o nei fatti musicali), allora devono dipendere da *come* le persone li interpretano. Le «comunità interpretative [...] sono costituite da quanti condividono strategie interpretative non per leggere [...] ma per *scrivere* testi, per fonderne proprietà e attribuirne intenzioni» (p. 106).

Tutti gli oggetti sono fatti e non trovati, e [...] sono fatti dalle strategie interpretative che noi mettiamo all'opera. (p. 172)

L'idea che condividiamo, a livello di «comunità», strategie per «creare» i generi è ben integrabile nell'idea di Altman di un genere che funziona in base a una doppia discorsività: le strategie, gli strumenti interpretativi sono oggetto di negoziazione attraverso la «comunicazione laterale», e vengono a codificarsi come convenzioni di genere. Non è probabilmente azzardato notare come quelle che Fish chiama «strategie interpretative» possano essere interpretate, nei termini di Fabbri, come «ideologie dei generi», ovvero quell'insieme di credenze, valori, posizionamenti che guida l'interpretazione del fruitore, decidendo quali elementi devono essere riconosciuti come significativi, e gerarchizzandoli.

L'idea di «comunità interpretativa» è efficace perché permette di pensare la comunità come qualcosa di fluido, che non esiste in uno spazio fisico e che non è necessariamente definita da relazioni sociali (per quanto, ovviamente, le strategie interpretative / ideologie dei generi siano riflesso di posizionamenti sociali). Il limite del concetto riguarda la questione della coerenza interna della

comunità e della sua «realtà»: si rischia cioè di ricadere nel circolo vizioso già identificato, di una comunità che insieme definisce ed è definita dal genere, ma che è difficile pensare come insieme di persone reali.

Secondo Altman, che riprende l'idea di «comunità immaginata» di Anderson, le comunità di genere sono delle «comunità costellate», poiché «come un gruppo di stelle, i loro membri risultano coesi solo grazie a continui atti di immaginazione» (Altman 2004a, p. 236). Le stelle, spiega Altman, «che per me fanno parte di una costellazione, possono essere divise e considerate da un altro come parte di due o più costellazioni diverse»:

L'immagine più appropriata delle comunità di genere sarebbe, quindi, quella degli spettatori televisivi, tutti separati e tutti rivolti verso la stessa immagine in movimento – verso lo schermo – ma implicitamente divisi in gruppi diversi a seconda del programma che stanno guardando, del modo in cui lo guardano e degli spettatori che essi immaginano stiano guardando lo stesso programma nello stesso modo e nello stesso momento. (*Ibidem*)

In un concetto di comunità così fluido, un individuo può essere membro allo stesso tempo di diverse comunità, e ogni comunità può essere a sua volta composta da altre comunità. Il rischio, di nuovo, è di ricadere in un concetto astratto di comunità: in che misura e in che modo il membro di una comunità *sa* di esserne parte e vi si riconosce?

Rispetto all'idea di una «comunità interpretativa» i cui membri condividono «strategie» per costruire il significato di testi o generi, l'idea di «comunità costellata» aggiunge un importante aspetto: per avere una comunità di genere è anche necessario che i membri della comunità *pensino agli altri membri*. Cioè, la coesione interna esiste, ed è perpetuata nel tempo, grazie al fatto che i membri della comunità postulano continuamente l'esistenza di altri membri che stanno mettendo in atto strategie interpretative analoghe alle loro. Questo permette di fondare l'esistenza di una comunità non solo sulla condivisione di codici o strategie interpretative, ma su una rete di «atti di immaginazione».

Secondo Benedict Anderson, le comunità «immaginate» si distinguono fra loro non in base alla loro «falsità» o «genuinità», ma unicamente «dallo stile in cui sono immaginate» (1996, p. 25). Esistono sicuramente comunità più

strutturate di altre, o formate da un numero molto piccolo di persone (Fabbri 2012a, p. 183). E sicuramente alcuni generi sono definiti da comunità in cui i legami interni sono «immaginati» in modo molto intenso: così funzionano le «culture di genere», le «subculture», e altri concetti analoghi che danno luogo a quei «generi più “generici”» in cui la coerenza interna sembra profondamente radicata nelle pratiche sociali, e in cui il legame con un gruppo di persone è profondo. In pochi dubiterebbero che il punk (la «subcultura» per eccellenza) non sia collegato con una comunità fortemente strutturata. E lo stesso potrebbe valere per generi definiti da istanze di identità etnica, culturale o sociale, come il reggae, o l'hip hop, o lo *Schlager* altoatesino.

Tuttavia, non occorre essere dei rastafariani per riconoscere un pezzo reggae (per operare un «riferimento felice», nei termini di Eco), o essere un cowboy per entrare al Bob's Country Bunker e capire che lì non si suona blues. Così come – adattando un esempio di Altman – non è necessario essere membro della comunità omosessuale per riconoscere un porno gay. Ugualmente, possiamo essere in grado di riconoscere un genere, o suonarlo, anche se non abbiamo mai ascoltato esempi di quel genere prima di allora: sarebbe difficile, in questo caso, affermare che facciamo parte di quella specifica comunità di genere. Per esempio, si possono avere informazioni parziali sulle convenzioni di – poniamo – lo *zydeco* senza averne mai sentito un brano, eppure riconoscere come tale un video di *zydeco* solo grazie a una serie di inferenze paramusicali. In questo caso, per esempio, il contesto del video (come sono vestiti i musicisti, che strumenti suonano), dove viene fruito (in un ristorante di cucina creola...), e così via.

Esistono poi generi che sembrerebbero definiti da comunità più «deboli» e meno coerenti, almeno in apparenza. Come dobbiamo considerare, ad esempio, etichette generiche come «la musica anni ottanta» o «la musica da film»? Non c'è dubbio che «musica da film» venga usato come etichetta di genere, e che sia, almeno in quanto insieme di fatti musicali governato da convenzioni, un genere a tutti gli effetti. Ma esiste una comunità della «musica da film»? E una della «musica anni ottanta»? E come devono essere considerati i generi «ibridi», o i «sottogeneri» – ad esempio il «post punk», il «reggae dancehall», il «rock anni ottanta», la «folktronica», e così via? Esistono comunità «ibride», o «sottocomunità»?

Per coerenza con quanto affermato fino a ora, si sarebbe orientati a rispondere in modo affermativo a queste domande, con il rischio di trovarsi in un mondo popolato da un numero quasi infinito di comunità variamente strutturate e gerarchizzate, specchio di un sistema di generi musicali altrettanto complesso. O postuliamo che una comunità esiste in quanto i suoi membri condividono codici (Fabbri), strategie (Fish), o atti di immaginazione (Altman) e ne facciamo un concetto squisitamente astratto (e allora sarà lecito avere infine comunità variamente organizzate e gerarchizzate), oppure dobbiamo comprendere *come* codici, strategie o atti di immaginazione vengano condivisi da persone reali in «stili» immaginativi diversi.

Un modello per superare questa *impasse* lo offre il concetto di «comunità linguistica» e la riflessione portata avanti in ambito sociolinguistico, e nello specifico nel campo dell'etnografia della comunicazione (Berruto 1995), e dell'antropologia del linguaggio (Duranti 2000). Queste discipline condividono un approccio «funzionale» alla lingua e, al contrario di altri indirizzi (ad esempio quello chomskiano-generativo) hanno a che fare con elementi socio-comunicativi e con comunità non omogenee.

Sicuramente non si possono pensare le comunità linguistiche come qualcosa che «esiste» solo nella mente dei loro membri, né come un'entità che siamo costretti a postulare per dar senso del fatto che la gente parla e si capisce. Le comunità linguistiche, in effetti, sono «comunità sociali» (Berruto 1995), che condividono «la conoscenza di regole per produrre e interpretare il parlare» (Hymes 1980, p. 42), e cioè «norme linguistiche e risorse verbali» (Berruto 1995, p. 69). Meglio ancora, sono «*entità a un tempo reali e immaginarie*, i cui confini sono continuamente ridefiniti e negoziati attraverso una miriade di atti linguistici» (Duranti 2000, p. 17, corsivo mio), e i cui membri sono «individui che partecipano a interazioni fondate su norme e valori culturali e sociali regolati, rappresentati e riprodotti mediante pratiche discorsive» (Morgan 2001, p. 68).

Una comunità linguistica può dunque prendere diverse forme e diverse dimensioni, da parte di una nazione, a un quartiere, a una *chat room*. Tuttavia, per quanto vasto sia, il «range di possibilità sonore di un singolo genere in un dato momento [...] non [è] infinito» (Brackett 2005, p. 76), allo stesso modo il concetto di comunità linguistica non è «malleabile» indefinitamente per

adeguarsi alla necessità degli studiosi, o per «descrivere qualsiasi nuovo raggruppamento di persone»:

piuttosto esso è il *riflesso di quel che fanno e sanno* le persone ogniqualvolta interagiscono fra di loro, poiché implica che quando si radunano ed entrano in contatto mediante specifiche pratiche di discorso, *i parlanti si comportano come se agissero all'interno di un sistema condiviso di norme* oltre che di stesse conoscenze locali, credenze e valori. Ciò vuol dire che i membri della comunità sono consapevoli di questo fatto e sono perciò in grado di sapere quando stanno conformandosi alle norme della comunità o quando, al contrario, queste norme vengono ignorate. (Morgan 2001, p. 68, corsivi miei).

Il concetto di comunità allora si fonda sia «sulla conoscenza di pratiche comunicative» sia «sulla loro realizzazione», sia sulla possibilità di ignorarne volutamente le norme: dato che con i generi e con il linguaggio si può anche mentire, i membri di una comunità possono deliberatamente ignorare determinate convenzioni. Riconoscere un genere e nominarlo è, di fatto, la realizzazione di una pratica comunicativa (una *performance*), che presuppone una certa *competenza*. Risponde a un principio pragmatico: si parla in un certo modo di certe cose perché ci si comporta come se si agisse all'interno di un sistema condiviso di norme, che si postula siano condivise dagli altri. In questo senso, i membri di una comunità *pensano* agli altri membri: nella misura in cui adeguano le loro categorie per essere compresi. Possono fare ciò in modi, e con risultati, molto diversificati, così come diverso è il modo in cui pensano i generi, e li usano.

4.5.2. Competenza

Il concetto di comunità è dunque strettamente legato a quello di competenza. Fabbri inseriva la competenza nel suo modello sulla scorta di Gino Stefani: in senso generale, la «competenza musicale» è la «*capacità di produzione di senso mediante e/o intorno alla musica*» (Stefani 1982, p. 9, corsivo in originale). Stefani ipotizza che per il «lavoro con i suoni» esista un «saper fare, capire, comunicare» che «in qualche modo riguarda tutti i membri di una cultura, benché distribuito ed esercitato in modi e con ruoli vari» (p. 10). La competenza

musicale riguarda allora tutto lo spettro delle pratiche musicali, compresi i discorsi sulla musica.

La competenza sarebbe un «insieme di codici», intendendo, con Eco, il codice come la «strutturazione e/o correlazione di due campi o ordini che si rinviano reciprocamente come espressione e contenuto, ovvero significante e significato» (p. 11). Stefani sviluppa un modello che permette di rendere conto sia della decodifica di codici già esistenti, o della loro replica, sia della creazione di codici nuovi. Il modello è organizzato in livelli gerarchici: *Codici generali* (schemi percettivi e logici, comportamenti antropologici, convenzioni di base...); *Pratiche sociali*; *Tecniche Musicali*; *Stili* (ossia modi di realizzare tecniche musicali); singole opere. I generi sono previsti – seppure in una concezione piuttosto «tradizionale» – al livello delle *Pratiche sociali*.

Ma in che modo competenza e comunità sono collegate? Duranti afferma che

[e]ssere parlante di una lingua significa essere membro di una comunità linguistica; a sua volta, questo fatto implica la possibilità di disporre di una serie di attività ed usi della lingua. Essere un parlante competente di una lingua, allora, significa essere in grado di “fare cose” con quella lingua, come parte di un più vasto insieme di attività sociali organizzate culturalmente e che debbono essere interpretate in base alla cultura. (Duranti 2000, p. 29)

La «partecipazione implica la condivisione delle risorse materiali e ideative (incluse le lingue), ma non postula che la conoscenza o il controllo su tali risorse sia equamente condiviso» (*ibidem*). La competenza struttura le regole per partecipare alle pratiche musicali, e regola la partecipazione al «parlare di musica» all'interno di comunità diverse.

La compresenza di diversi livelli e tipi di competenza all'interno di una comunità di genere può spiegare molte cose, a partire dagli «errori» e dalle «decodifiche aberranti» che consentono l'evoluzione dei significati attraverso una continua ridefinizione delle convenzioni nella pratica. In secondo luogo, *le comunità esistono come «atti di immaginazione» anche in funzione di diverse competenze, cioè di come le persone immaginano le comunità*.

Prima si poneva il problema di come distinguere fra loro comunità di genere più strutturate (le «culture di genere»: il punk, il reggae...) da comunità

di genere «deboli», legate a etichette generiche in apparenza meno coerenti, o a sotto-generi e generi «ibridi». Una «comunità di genere» può esistere anche per questi generi fintanto che qualcuno ha la competenza necessaria per immaginarla, e cioè per postulare altri utenti simili a sé che mettono in atto analoghe strategie e gusti. Queste comunità in senso «debole» differiscono dalle altre nel modo in cui sono immaginate, e i loro vincoli interni sono percepiti in maniera meno solida e meno coercitiva. Ma, del resto, un concetto fluido di comunità, continuamente ridefinito dai parlanti con le loro diverse competenze, può rendere conto anche dei diversi modi di pensare le comunità stesse.

Il grado di «raffinatezza» dei discorsi sulla musica cresce in funzione sia della competenza musicale, sia di quella linguistica tout court. La capacità di gestire e ordinare una grande quantità di generi, così come quella di «inventare» nuovi generi, è competenza dei «parlanti di genere» più competenti. Lo stesso vale per la capacità di «parlare» il linguaggio di altre comunità (se scegliamo un concetto «chiuso» di comunità), o di far parte di comunità innumerevoli (se scegliamo un concetto «astratto» di comunità). Che si scelga l'uno o l'altro modello, si ha una risposta al funzionamento dei generi «ibridi», o a perché, in alcuni casi, siamo in grado di riconoscere generi che non conosciamo (e, dunque, di cui non possiamo far parte della comunità). In ogni caso, il concetto di «competenza» è efficace per uscire dall'impasse che il riferimento alle comunità di genere porta con sé.

4.5.3. Convenzioni

In un modello pragmatico di genere, le convenzioni sono stabilite dall'uso. Esse cioè si strutturano in codici *intersoggettivamente e interdiscorsivamente*, senza necessità di accordo esplicito fra le parti, esattamente come avviene per le convenzioni linguistiche. Il paragone con il sistema linguistico può essere ancora utile: anche nell'organizzazione dello spazio musicale in generi esistono istituzioni regolatrici: i «parlanti di genere» con maggiore competenza, siano essi musicisti, critici, o operatori dell'industria musicale. A un modello di genere musicale che tende a pensare le etichette di genere come qualcosa che proviene dall'industria o dalla critica e che viene adottato dal pubblico, un modello pragmatico contrappone invece una rete di negoziazione fra utenti molto più fluida e decisamente meno gerarchica.

Le «convenzioni di genere» non si limitano ovviamente alle convenzioni «linguistiche» che regolano il funzionamento delle etichette di genere. Fabbri (1982a et al.) aveva proposto una classificazione delle «norme di genere»,³³ riconoscendone diversi tipi. Parte della capacità di «usare» i generi con diverse competenze riguarda anche il saper rispettare le diverse convenzioni, che sono sempre dettate dal contesto. Le critiche che sono state rivolte all'idea di un genere normativo (ad esempio, Santoro 2010) riguardano il modo in cui le convenzioni si strutturano: Fabbri (2012a), partendo dalle riflessioni del filosofo David K. Lewis, ha sostenuto come l'instaurare una convenzione non necessiti di accordi espliciti tra le parti. Il modello pragmatico rende conto di come le convenzioni diventino tali (cioè, si instaurino) diacronicamente, e si evolvano storicamente attraverso la mediazione fra i «parlanti di genere».

4.5.4. *Stile e stilizzazione*

Nella letteratura musicologica il termine «stile» e quello di «genere» sono spesso sovrapposti, e sostituibili l'uno all'altro, e così altri termini (per esempio «forma»: Fabbri 1982a, p. 55). D'altro canto, il termine «stile» ha significato diverso nei *cultural studies*, dove è alla base stessa della formazione di «subculture» (Hebdige [1979] 2002).³⁴ Questo fraintendimento giustificherebbe da solo – almeno per il campo dei *popular music studies* – la scelta di un termine meno connotato come «genere». D'altro canto, il termine «stile» è usato spesso con significato analogo a quello di genere anche da studiosi di popular music (Moore 2001; Fabbri [2002] 2008, p. 73).

Fabbri e quanti si sono iscritti alla sua linea distinguono uno «stile» come «insieme di norme musicali-strutturali» (Tagg 2012, p. 267) – cioè, gli aspetti più strettamente «musicali» della codificazione di un genere –

³³ Come si è già notato, nei contributi più recenti Fabbri (2012a) parla di «convenzioni» («conventions») e non di «norme socialmente accettate» (come in 1982a). Visto il paragone con il sistema linguistico, il termine «convenzione» è in effetti più adatto allo scopo, per quanto le «norme» di Fabbri fossero da subito «socialmente accettate», e i due termini siano quasi sinonimi. Il che non toglie che determinate convenzioni, in determinate comunità, possano essere «pensate» con un carattere decisamente normativo (si veda sul tema, anche in riferimento al superamento del concetto di «habitus»: Fabbri 2012b, p. 22).

³⁴ Questa accezione di «stile» andrebbe anche trattata in parallelo a quella di «habitus», cosa che non è possibile qui fare.

da un «genere» inteso come codice di livello superiore, che include anche lo «stile». Tuttavia, quella di «stile» è anche una «nozione *cross-generica*» (Marino 2014, p. 52), poiché uno stile – o anche un «idioletto», ovvero uno stile personale – può essere altamente riconoscibile anche all'interno di generi diversi. Come, d'altro canto, si possono «fare» e esistono «stili di genere», e le citazioni stilistiche sono talmente comuni da non costituire di per sé marche di identità (Fabbri 1982a, p. 55). Per esempio, l'idioletto chitarristico di Carlos Santana è riconoscibile indipendentemente dal genere della canzone in cui lo si ascolta, e un «basso funky» è tale anche all'interno di un brano di canzone d'autore.

In ogni modo, il significato – che è almeno duplice – di «stile» contribuisce al concetto di genere: Marino ha suggerito di considerare il genere musicale come uno «stile musicale legato a uno stile socio-culturale, ovvero connotato da significati e funzioni socio-culturali» (Marino 2014, pp. 44; 49 e sgg.) – una soluzione salomonica, anche se probabilmente valida solo per quei generi «più generici». In una concezione più ampia, è ragionevole pensare che possano esistere generi che sono definiti stilisticamente solo in senso musicale, o solo in senso socio-culturale.

Quello che accomuna le due accezioni di «stile» – quella musicale e quella socio-culturale – va ricercata ancora nei processi diacronici: accettando la definizione di Meyer di stile come «replication of patterning» (1989, p. 3), lo «stile» è appunto *quello che viene replicato nel tempo*, e la cui replica si codifica in convenzione. Lo sviluppo diacronico delle convenzioni di genere può allora essere efficacemente descritto nei termini di una *stilizzazione* (adattando il concetto da Bachtin 1979). Attraverso la stilizzazione nuovi *testi* vengono creati a partire da elementi di un modello, elevandone alcuni elementi a *stile* (ovvero, a *convenzione stilistica*). Fra gli elementi che possono essere *stilizzati* e replicati ci sono tanto gli «stili individuali», o gli «idioletti» – che possono dare vita a «stili» condivisi – quanto gli stili condivisi stessi. Ma questo processo non riguarda solo lo «stile» in senso formale (suonare «nello stile di...»), ma ogni elemento replicabile, compresi gli altri aspetti descritti dai diversi tipi di norme di genere, *compresi quelli ideologici*. «Stilizzare» un elemento significa, intanto, riconoscerlo come distinto da altri elementi, come dotato di senso in sé («ontologizzarlo», in qualche modo), perché possa essere replicato nel tempo.

Allora, la codificazione diacronica dei generi avviene attraverso processi di stilizzazione, che possono riguardare qualunque aspetto fra quelli coperti dalle norme di genere riconosciute da Fabbri, dal sound al tipo di pettinatura, dalla prossemica al contesto in cui si svolgono determinate attività, dal modo di pensare la comunità di genere fino al rifiuto di nominare il genere stesso, dalle estetiche alle poetiche. I processi di stilizzazione sono regolati pragmaticamente dalla mediazione fra i diversi membri di una comunità di genere.

4.5.5. Ideologia

Precedentemente si è sostenuto come i modi in cui concepiamo il concetto di genere, e in cui organizziamo lo spazio musicale in generi, non siano separabili da posizionamenti ideologici – ovvero, come *ideologie* siano al centro dei processi di «ontologizzazione» della musica. In senso più ampio, si tratta di ammettere che ogni scelta non è mai neutrale, e che questo riguarda anche il nostro modo di organizzare il discorso, e le nostre capacità di formulare teorie, *anche in chiave di auto-riflessione metodologica*: quella di «ideologia» è infatti divenuta «una nozione essenziale negli studi critici dei discorsi accademici sulla lingua», e «veicola una sorta di consapevolezza autoriflessiva della comparabilità di fondo fra concezioni della lingua “popolari” e “di esperti”, oltre che dei modi in cui interessi nascosti possono influenzare entrambe» (Errington 2001, p. 158). Anche i modi in cui pensiamo i generi (ad esempio, come entità essenziali, o come strutture relative) sono collegati allora a posizionamenti ideologici. Fabbri aveva suggerito, sulla scia di Eco (1975) di trattare il concetto di ideologia (anche nel suo significato di «falsa coscienza») come un’«ipernorma» che struttura le singole norme/convenzioni di un genere, e che assegna loro una priorità anche *gerarchica*, nella codificazione di un genere. Il processo di stilizzazione, dunque, è strettamente collegato con l’insieme di credenze e valori del «parlante di genere» e della sua (*delle sue*) comunità di riferimento.

Nella società occidentale, le strategie più comuni attraverso cui viene attribuito il valore «artistico» riguardano ideologie del «nuovo» e dell’«autentico», variamente declinabili in ideologie sorelle. È il caso dell’«autorialità»: la pratica di attribuire valore a un oggetto (musicale e non) in

quanto frutto del genio individuale non è scindibile da un'ideologia dell'autenticità, attiva in un sistema di valori che «antepone l'innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l'espressione personale alle abitudini correnti» (Cook 2005, p. 16). La strutturazione gerarchica delle convenzioni di genere segue principi ideologici di questo tipo: è il riconoscimento di una «novità» a far sì che un singolo elemento discreto possa essere validato e stilizzato. È l'interpretazione di alcuni elementi in quanto «marche di autenticità» a strutturare le convenzioni di molti generi.

In quanto principio che «gerarchizza» e mette ordine fra le convenzioni di genere, e guida la selezione di quali elementi sia riconoscibili come discreti e stilizzabili, *l'ideologia è strettamente collegata con le estetiche della musica*. I processi pragmatici di mediazione fra «parlanti di genere» che portano alla codificazione dei generi musicali non sono pensabili come indipendenti da processi di validazione estetica (di segno positivo o negativo: un insieme di fatti musicali può anche essere riconosciuto e codificato come «non dotato di valore estetico»). La formazione di un «canone» di fatti musicali significativi di un dato genere (solitamente, opere e artisti) è un processo che avviene, diacronicamente, proprio in conseguenza di questi processi di autenticazione.

4.6. Conclusioni: pratiche, scaffali e nuvole

Il sistema dei generi che si è descritto, allora, conferma la caoticità che era emersa dall'osservazione degli usi pratici dei generi. La somma di innumerevoli modi di usare i generi e di pensarli, di innumerevoli decisioni, suggerisce di visualizzare il «sistema dei generi» come un modello dove ogni singolo fatto musicale, lungi da essere collocato in uno spazio univoco (in uno «scaffale»), è associato a *n* etichette di genere da differenti membri di differenti comunità, con differenti competenze. Più che assomigliare a un albero genealogico, o a una linea del tempo, l'immagine che se ne ricava è piuttosto simile a una *tag cloud* in eterno movimento, una metafora perfettamente efficace e compatibile con l'idea dei generi come «nuvole», che Fabbri mutuava da Xenakis ([2002] 2008, p. 133). Come ha annotato Marino:

[o]gni campo disciplinare ha sempre selezionato le proprie metafore epistemologiche ed euristiche dal proprio tempo e dal

proprio spazio, e in base alle proprie necessità. Nell'epoca del cosiddetto Web 2.0 [...] non sembra insensato scegliere come modello per il sistema dei generi quello dei tag cloud. (Marino 2014)

Un modello «a *tag cloud*», soprattutto, permette di superare alcuni degli aspetti contraddittori che sembrano minare l'utilità euristica del concetto di genere. Intanto, suggerisce come l'aspetto più «visibile» del modello – quello che possiamo osservare – sia materialmente composto da *tags*, da *etichette di genere*. In secondo luogo, in una *tag cloud* ogni distinzione fra tipi di genere viene a cadere. Se il valore di un'etichetta si valuta unicamente in funzione dell'uso che assolve per una data comunità, cioè dalla sua efficacia contestuale, e le comunità differiscono solo dal modo in cui sono pensate dai loro membri, le differenze fra generi «astratti» e «storici», fra generi «dello studioso» e «del pubblico» perdono di valore, oltre che di utilità euristica. Come studiosi, rinunciamo al privilegio dell'autorità che ci consentiva di mettere ordine del mondo per accettare una visione pluralista e «democratica» delle etichette di genere. Per mantenere l'immagine, dobbiamo accettare che non stiamo osservando questa *tag cloud* da una posizione privilegiata o dall'esterno, ma che ci siamo dentro, contribuiamo al suo stesso movimento, la distorciamo e la modifichiamo in ogni istante.

Il modello a *tag cloud* serve anche a ricordarci che i generi non sono «qualcosa» che c'è, ma «qualcosa» che *che si fa*, che noi stessi li creiamo e usiamo per pensare la musica e parlare di musica; che sono *pratiche discorsive*, e che in quanto tali è possibile analizzarne le strategie, le ideologie, la politica, le estetiche. Avremo così a che fare con *unità culturali che esistono diacronicamente come processo*, e non come sincronicamente come struttura; con una rete di relazioni simboliche fra persone, un sistema di significati definiti interdiscorsivamente e intersoggettivamente, regolati pragmaticamente dall'uso linguistico. Il modello pragmatico che si è proposto, tuttavia, non è pensato per offrire solamente una razionalizzazione efficace delle tassonomie musicali, ma per costituire la base una metodologia che possa indagarne il funzionamento ai fini di un progetto storiografico.

4.

Fare storia con i generi: questioni metodologiche e fonti

1. Quali oggetti per la storiografia musicale?

Nel capitolo precedente si è sviluppato – a partire soprattutto dal modello teoretico di Franco Fabbri (1982a; 2012a; *et al.*) e da alcuni suggerimenti di Rick Altman (2004a) – un modello di genere musicale che contempi e razionalizzi la dimensione diacronica. Se i generi non «esistono» staticamente ma come *processo* continuo di mediazione fra «parlanti di generi», allora è la storiografia, in quanto «scienza dei processi» – e non necessariamente solo «scienza di ciò che è stato» (Ortoleva 2008, p. 232) – a offrire i migliori strumenti per comprenderli e studiarli. Allo stesso tempo, in quanto *discorsi sulla musica*, i generi possono offrire uno strumento fondamentale allo sviluppo di una storia culturale della popular music, un passo in avanti verso quel ripensamento dell'intera «storia della musica» auspicato da Richard Middleton (1994).

1.1. Generi musicali in «crisi d'identità»

Qual è l'oggetto della storiografia musicale? La domanda è meno oziosa di quanto possa sembrare. La risposta più ovvia – «la musica» – è solo in parte soddisfacente, se si accetta che la musica non sia una «qualcosa che c'è», ma piuttosto un insieme di pratiche, azioni, aspettative. Si è proposto qui di fare storia con i generi musicali, in quanto pratiche e discorsi sulla musica. Se si sposa questa visione ci si trova ad avere a che fare con oggetti più sfuggenti, per loro definizione instabili, contingenti, «immaginati». Come superare questa *impasse*, che sembra indirizzare la ricerca verso il «pantano» del postmoderno?

Jean-Jacques Nattiez si diceva sconcertato dall'abuso del termine «immaginazione» nella storiografia proposta dalla New Musicology – e con buone ragioni senz'altro, viste le aporie del discorso che la postmodernità sembrava aver lasciato in dote alla musicologia (Nattiez 2001, p. 79; CAPITOLO 2.4.4). Tuttavia, il riconoscimento della natura immaginata di molte delle strutture di pensiero che quotidianamente usiamo, e che governano l'organizzazione del nostro mondo, non deve essere necessariamente un freno alla loro comprensione più profonda, o un alibi per indulgere in narrazioni «deboli»: la storiografia e le sue risposte metodologiche possono offrire l'esempio necessario a rompere il circolo vizioso di quel «“talk about talk”», il «metadiscorso» sulla musica (Hooper 2006, p. 1), e per non rinunciare a una necessaria *pars construens*, che deve essere obiettivo ultimo di ogni ricerca.

La storia generale non è passata immune attraverso la «svolta postmoderna», al punto che, nelle posizioni più radicali, la stessa «veridicità» del discorso storico è stata messa in discussione. Tuttavia, le reazioni contro questo «scetticismo radicalmente antipositivista che attacca la referenzialità dei testi in quanto tali» (Ginzburg 2006, p. 10) sono state molte, e compatte. Soprattutto perché le argomentazioni che riducono la storiografia a una specie di narrativa con regole diverse (White 1975) – e che sono peraltro valide per ogni disciplina scienze «dure comprese» (Ginzburg 2006, p. 10) – erano già state almeno in parte superate dalla storiografia post-*Annales*: dal suo ripensamento sul ruolo dello storico, dalla sua riflessione sulle fonti e sugli oggetti della storiografia; dall'idea, che è di Bloch ([1950] 2009) in particolare, che «scavando dentro i testi, contro le intenzioni di chi li ha prodotti, si possono far emergere voci incontrollate» (Ginzburg 2006, p. 10): questa è la «storia delle mentalità», o la «storia culturale» (e non è data storia generale che non sia storica culturale, oggi). Dunque, non deve esserci dubbio: «ciò che gli storici indagano è reale» (Hobsbawm 1997, p. 8). La storiografia ha un *metodo*, e il «punto di partenza» dello storico («per quanto possa essere lontano da quello d'arrivo») è «la distinzione fondamentale [...] tra i fatti accertati e la finzione, tra le affermazioni storiche basate su prove e soggette a verifica e quelle che tali non sono» (*ibidem*).

Se elegge i discorsi sulla musica a suo oggetto privilegiato, lo storico della musica sta indagando la realtà? Sì, se considera i discorsi sulla musica *in quanto*

pratiche musicali, come si propone qui di fare. I «generi musicali» (come la «musica», del resto), in verità, «esistono» e sono «reali» esattamente come esistono e sono reali le nazioni, gli stati e le religioni. Le persone *usano* i generi per fare cose molto reali e pratiche, come parlare del concerto che hanno appena ascoltato, organizzare una performance musicale, mettere in ordine la propria discoteca, né le «comunità» di genere – per quanto «immaginate» o «costellate» possano essere – sono formate da altro se non da persone vere. Al contrario, allora, proprio *in quanto discorsi sulla musica – e pratiche musicali reali, agite quotidianamente da persone reali* – i generi sono una eccellente porta d'accesso allo studio della storia della musica.

Alcuni spunti particolarmente efficaci giungono dal saggio di Rick Altman *Silent Film Sound* (Altman 2004b), oltre che da considerazioni analoghe che si possono trovare in altri lavori firmati dallo storico del cinema (Altman 1992). Con *Silent Film Sound*, dedicato allo studio del suono nel cinema prima dell'avvento del sonoro, Altman ambisce a farsi portavoce di una storia del cinema con «nuovi oggetti e nuovi progetti», una «nuova storia del cinema americano riconfigurata attraverso il suono», più che una semplice «storia del suono nel cinema americano» (Altman 2004b, p. 7).

Lo studioso si pone su una linea epistemologica che fa idealmente risalire alla scuola delle *Annales*, per come suggerisce di porre l'attenzione agli aspetti «più banali» dell'oggetto indagato, e per come denuncia, in partenza, le contraddizioni sottese a una pratica storiografica che si basi su un corpus di opere «preso a prestito dall'arena dell'estetica» (p. 6) – un tema ben noto alla storiografia della musica, specie quella di ispirazione dahlhausiana. Per avviare quella che Altman non ha scrupoli a definire una «rivoluzione», lo storico dei media dovrà osservare il maggior numero possibile di oggetti, «con l'intenzione di mettere in dubbio i loro stessi nomi e le loro stesse identità, insieme al contesto nel quale abbiamo imparato a comprenderli» (*ibidem*). Gli «oggetti» della ricerca di Altman non sono allora «tecnologie» o «eventi», ma piuttosto «segni culturali complessi» (p. 15). Uno storico dei media che si occupi di televisione si occupa in realtà di una «concezione particolare, storica e culturale, della categoria etichettata come “televisione”». La categoria di «televisione» (ovvero, la televisione come la intendiamo *qui e ora*) è il *prodotto*

di una cultura, non un «fatto permanente della vita», né una «entità naturale» (p. 16), e intenderla come tale fa venir meno gli obiettivi della ricerca.

the assumption of a single stable object of study hides the very problem that history is designed to study and explain. (*Ibidem*)

Sarebbe a dire, con Stanley Fish, che «tutti gli oggetti sono fatti e non trovati» (1984, p. 172), e che il loro *significato* è costruito attraverso processi culturali di mediazione fra diversi fruitori, che operano diacronicamente. Questo è particolarmente evidente se si osservano i *significanti*, le *etichette* associate ai «segni culturali complessi», il *nome* che diamo alle cose: un processo «apparentemente innocuo», che è in realtà «una delle più potenti forme di appropriazione che una cultura ha a disposizione» (Altman 2004b, p. 16).

Once named, an object or a technology seems to be *naturally* associated with that name. Not only is it impossible today to confuse television with radio, but we assume that the distinction is based on real differences. In distinguishing between a “television” and a “radio”, we voluntarily ignore the fact that every television includes a radio. In fact, a television is in one sense just a radio with images. Indeed, the object that we know as a “television” could have been called an “enhanced radio” or an “image radio” or a “screen radio” or even simply a “radio”. (*Ibidem*)

Ogni nuova tecnologia nasce, secondo Altman, associata a nomi multipli (nell'esempio qui sopra si parla della «scissione» fra radio e televisione). Lo storico, dunque, non si trova a avere a che fare con la «nascita» di qualcosa (p. 19) – metafora biologica che è caratteristica anche di molti discorsi sul genere – ma piuttosto con una «*crisi d'identità* che si riflette in ogni aspetto dell'esistenza, socialmente definita, della nuova tecnologia». In questo senso quella di Altman è una «*crisis historiography*», una «*storiografia della crisi*» che indaga in quelle zone grigie di significato che sembrano talvolta negare l'evidenza delle categorie concettuali dello storico.

Altman stesso suggerisce che un trattamento analogo a quello da lui proposto per gli «oggetti» della storia dei media possa essere riservato a una «vasta tipologia di fenomeni culturali», essendo in grado di rivelare «relazioni

non ancora riconosciute [e] aiutando non solo a spiegare la storia dell'oggetto o del medium sotto analisi, ma anche ad organizzare la grande quantità che quell'analisi richiede» (p. 22). È particolarmente efficace dedicarsi allo studio dei generi con questo approccio: i generi, coerentemente con il modello che è stato proposto nel capitolo precedente, non sono categorie statiche da usare acriticamente, «singoli oggetti stabili» ma – appunto – «segni culturali complessi», ed è *il loro funzionamento, la loro coerenza in un dato momento del passato e il loro mutamento diacronico, a essere oggetto dell'indagine storica*.

1.2. Ricezione, sincronia, diacronia

Quello di Altman è, di fatto, un progetto di «storia della ricezione» particolarmente raffinato ed evoluto. L'idea di porre l'attenzione sulla *ricezione* dell'oggetto di studio in un dato momento del passato è necessaria per scardinare l'idea di una storia della musica (o dei media) fondata su oggetti stabili nel tempo, e interpretata attraverso categorie fisse, assolute o essenzializzate, o che sono parte del bagaglio dello studioso *hic et nunc*. Non possiamo basare il «corpus» del nostro studio solamente sulla «nozione che oggi si ha del fenomeno che stiamo studiando»: al contrario, è necessario considerare le «interpretazioni contemporanee», ovvero *sincroniche* nel passato, del fenomeno sotto analisi (Altman 2004b, p. 18).

Questo spunto, applicato alla storia dei generi, invita a diffidare dei confini che *oggi* attribuiamo a un dato genere, e a usarli come punto di partenza per la ricerca o per la costruzione di un corpus di testi su cui fondarla. Per esempio, quello che oggi cataloghiamo come «rock», e che fa parte della «storia del rock», associato a una «estetica del rock» (Regev 1994), in che modo era catalogato e valutato alla sua «nascita»? Se oggi il concetto di «rock» ci arriva carico di connotazioni di un certo tipo – per esempio, opposto a un concetto di «pop» che ne rappresenta la controparte «inautentica», o con connotazioni etniche e di genere sessuale – non è automatico che sia sempre stato così. Il canone di un dato genere *oggi* non necessariamente corrisponde alla musica che con quell'etichetta veniva fruita, suonata e diffusa in passato. Davvero allora, se si indaga nel momento in cui un genere dovrebbe essere «nato», ci si trova di fronte una «crisi d'identità», con diverse etichette, diversi significanti e diversi

significati, diverse estetiche in lotta fra loro nell'uso delle comunità musicali. Una nuova storiografia della popular music può nascere proprio dal presupposto che le categorie siano storicamente, socialmente e culturalmente contingenti, e eleggere questa nozione di categoria a proprio oggetto di studio.

Non bisogna tuttavia cadere nel rischio opposto, cioè nell'essenzializzare le categorie sincroniche del passato per spiegare il fenomeno che si sta osservando: il significato storico dell'oggetto sotto osservazione deve piuttosto originarsi in un confronto dialettico fra le diverse prospettive, nella misurazione di una *distanza* fra diverse concezioni, e nella ricostruzione diacronica dei mutamenti. Dunque, *nell'osservazione di processi, più che di oggetti*. Secondo lo storico Jerzy Topolski, «la pratica narrativa degli storici si colloca fra il polo diacronico e quello sincronico, senza peraltro abbandonare la freccia del tempo intorno alla quale si organizza tutto il racconto» (Topolski 1997, p. 28). Questo modello di storiografia è allora prossimo a quello auspicata per la musica da Marc Everist, nella direzione di una nuova storia della ricezione, diversa da quella comunemente intesa, che tenga insieme – appunto – «traiettorie sincroniche e diacroniche»,

a type of history that assimilates both synchronic and diachronic trajectories, and that fuses a traditional history of works, composers, and institution with a fully worked-out history of music based on a theory of reception. The result would be a significant contribution to a history of music conditioned by, for example, cultural anthropology or *annaliste* thought. (Everist 1999, p. 402)

È una concezione ben compatibile con una «prospettiva che si sposta in continuazione», in una «comparazione ininterrotta fra le pratiche convenzionalmente accettate prima e dopo la nascita di un genere» (Fabbri 2012a, p. 189). Questo tipo di approccio supera l'idea comunemente intesa di «storia della ricezione», perché diverso è l'oggetto di interesse: un *processo* e non un *oggetto*. Così facendo, è possibile eliminare dal centro della ricerca storico-musicale concetti non più accettabili per una storiografia «con nuovi progetti», e a maggior ragione per una storia della popular music: su tutti, il concetto di «autore», e quello di «opera (d'arte)». Come notato da Marcello Sorce Keller, concetti come «autore» e «compositore» sono la necessaria

controparte di una concezione che intende l'«opera d'arte come oggetto piuttosto che come “processo”» (Sorce Keller 2012, p. 253). Tanto «autore» quanto «opera d'arte» non sono «realità ultime», ma piuttosto «finzioni logiche»; Come le «particelle elementari nella fisica», sono «una storia, o una serie di eventi, e non una singola entità persistente». Sono – appunto – «parole», dice Sorce Keller (in questo lavoro le abbiamo dette «etichette») e non «essenze ontologiche». Non è possibile identificare il momento in cui «una trasformazione diviene un “pezzo”», perché quello che si osserva è in realtà in continua mutazione

It would be like examining human evolutionary history, looking for the first human being that ever walked on planet Earth. The trouble is, there never was a first man, because evolutionary transformation between one generation and the next are minimal, and between a primeval ape and the first man infinite intermediate links have existed that make it impossible to discern the last of an old species and the first of a new one.
(*Ibidem*)

I generi sono allora l'oggetto privilegiato di questa nuova storia della ricezione. Con Altman (2004a) e con Bohlman (1999), i generi in quanto *discorsi sulla musica* – o «ontologie della musica» – si collocano a un livello «secondario» di comunicazione: rappresentano il tentativo necessario di fermare e ordinare processi che esistono nel tempo, di razionalizzarli e dargli forma attraverso il linguaggio. È questo «livello secondario» che lo studioso può osservare, e su questo può costruire la sua metodologia, e le tracce necessarie alla narrazione storiografica.

2. I generi come strumento di storia

L'idea di una storiografia che parta da questa idea di genere è di particolare efficacia per due motivi strettamente connessi. Innanzitutto, *come riflessione metodologica*: se lo studioso accetta di non imporre categorie proprie, allora raccontare la storia attraverso i generi costringe a un continuo ripensamento della propria posizione di ricercatore, a un ininterrotto esercizio di auto-riflessione in cui punto di vista etico ed emico si sovrappongono. In secondo luogo, dal momento che esistono nell'uso come discorsi sulla musica, i generi

lasciano traccia di sé nei documenti: sono dunque insieme *fonte* della storia della musica, e *strumento* per narrarla.

2.1. I generi come auto-riflessione critica

Il tema dei *discorsi sulla musica* – che è stato affrontato in quanto *pratica musicale*, attività indispensabile a «fare musica», nel CAPITOLO 2.4.4 – è al centro dell’agenda di ogni ricercatore che valuti fra le proprie priorità l’autoriflessione sul metodo, e «deve occupare il pensiero consapevole degli etnomusicologi e di tutti coloro i quali affermano di spiegare o analizzare la musica» (Blacking 1982, p. 15). Ciò che la musicologia fa altro non è se non *produrre discorsi sulla musica*. Che valore «scientifico» possono avere questi discorsi? In che rapporto sono con gli altri discorsi «non scientifici» sulla musica?

Jean Jacques Nattiez dedica alcune dense pagine al tema del discorso sulla musica come forma di autoriflessione metodologica. Dopo aver trattato del «fatto musicale come fatto simbolico», lo studioso ammette che non è possibile procedere a esporre il suo approccio semiologico all’analisi musicale senza interrogarsi sull’analisi stessa, perché «un’analisi viene enunciata necessariamente sotto forma di discorso – parlato o scritto». Dunque, «il discorso sulla musica è un *metalinguaggio*» (Nattiez 1989, p. 103). Nattiez accetta l’idea, che è anche di Feld (1984), che il metalinguaggio musicale sia «un dato antropologico irriducibile del comportamento umano», ma le sue finalità sono ben chiare: «[b]isogna tentare di rispondere alla domanda: in che modo dobbiamo parlare della musica? È uno dei problemi più gravi al quale ci porta l’interrogazione semiologica» (Nattiez 1989, p. 119). Dopo aver ammesso l’insufficienza di molte definizioni (nello specifico, in rapporto all’analisi melodica), e aver lamentato come l’analisi sia costretta spesso da terminologie «vaghe e mal determinate» (seguendo Ruwet), Nattiez conclude che «la sottigliezza del metalinguaggio dipende evidentemente dai criteri analitici che lo sottendono» (p. 125), riducendo dunque l’efficacia del discorso sulla musica del discorso sulla musica a una questione di *competenza*.

La domanda che si pone Nattiez («in che modo *dobbiamo* parlare della musica?») è quella che ogni studioso deve – o dovrebbe – porsi nell’impostare la sua ricerca. Nattiez, tuttavia, si sta dedicando a un particolare tipo di discorso

sulla musica: l'«analisi», per la quale – afferma – è necessario sviluppare strumenti adeguati. Nella stessa direzione sembra andare Philip Tagg, quando sostiene la necessità di strumenti metodologici (che sono, innanzitutto, *discorsi*, definizioni) più adeguati allo studio della popular music (Tagg 2011, *et al.*), per quanto nessuno dei due aderirebbe all'ambizione di Seeger di avere a disposizione «postulati definitivi che siano ontologicamente precisi» (Feld 1984, p. 1). La possibilità di «parlare di musica» contiene in sé gli estremi limiti ermeneutici di ogni ricerca: al ricercatore il compito, naturalmente, di proporre un metalinguaggio teorico il più preciso e adeguato possibile. Ma per quanto raffinato e ricco, il nostro parlare di musica non potrà andare oltre i limiti imposti dalla sfera del discorso: i confini della ricerca sono, come quei confini del mondo di cui parlava Wittgenstein, i confini stessi del nostro linguaggio.

A differenza del semiologo, lo storico della musica – e lo storico dei generi musicali in particolare – è chiamato a ricostruire e descrivere processi e pratiche che comprendono come parte decisiva l'uso di metalinguaggi musicali: il suo oggetto non è tanto un qualche «livello neutro», ma la realtà quotidiana dei discorsi sulla musica. Quindi, casomai, non la «musica» *ma l'analisi musicale stessa*, in quanto discorso sulla musica culturalmente e storicamente situato. La New Musicology e in generali gli approcci più postmoderni alla materia non hanno certo trascurato questa questione, producendo anzi una grande mole di «auto-riflessioni sulla disciplina», in forma di «metadiscorso» sulla musica (Hooper 2006, p. 1). La sfida, piuttosto, è procedere oltre i vicoli ciechi, oltre i loop epistemologici, senza gettare via il proverbiale bambino insieme con l'acqua sporca. L'autoriflessione sui propri strumenti è parte integrante di ogni metodo. La riflessione dello storico sulla propria ricerca e sulla propria disciplina non è un corto circuito destinato a generare aporie, ma la base stessa della metodologia della ricerca storiografica, intesa nel suo significato «forte» (D'Orsi 2002, pp. 54 e sgg.): la metodologia, cioè, va oltre la sua accezione «debole» di «cassetta degli attrezzi» dello studioso («l'insieme delle tecniche e degli strumenti operativi» a sua disposizione, *ibidem*), per comprendere, in primo luogo, la riflessione sul metodo, e sulla stessa «cassetta degli attrezzi». Con Max Weber: «metodologia» è ancora, soprattutto, «autoriflessione sui mezzi che hanno trovato conferma nella prassi» (Weber [1922] 2003, p. 145).

2.2. Nella pratica: i generi come fonte e documento

La «prassi» della ricerca storiografica, evidentemente, non può fare a meno delle etichette di genere. Dunque, se l'oggetto privilegiato – e *conoscibile* – della storiografia musicale è il *come* si parla di musica, i generi sono una fonte privilegiata per ricostruire la storia della musica, delle sue estetiche e delle ideologie connesse.

2.2.1. Nuovi documenti per una nuova storia della musica

Questo modello è efficace, in effetti, anche per razionalizzare il corpus delle fonti a disposizione dello storico della musica. Le fonti vanno intese in senso nuovo, «dinamicamente», come suggerito da Topolski: esse, cioè, sono «create [...] non in senso ontologico, ma epistemologico dal soggetto del conoscere nel corso del processo conoscitivo» (De Luna 2004, p. 110; Topolski 1997). I discorsi sulla musica, cioè, hanno un'utilità nel processo conoscitivo in funzione delle domande che vengono poste dallo storico, domande «diverse» in quanto adeguate al progetto di ricerca, all'insegna dell'empirismo (Topolski 1997, p. 52), sul modello, cioè, delle intuizioni di Jacques Le Goff, racchiuse nello slogan «all'inizio non c'è il documento, ma il problema» (De Luna 2004, p. 110). Il lavoro dello storico è allora valutabile in rapporto alla «solidità con cui ogni scelta è ancorata al criterio della congruenza fonte-oggetto, e alla trasparenza (e dunque alla continua verificabilità) di queste scelte» (Peroni 2005, p. 89).

Questo approccio permette anche di superare alcuni limiti che sono imputabili alle fonti abitualmente a disposizione dello storico della musica (e dello storico della popular music in particolare). In una recente riflessione, Franco Fabbri (2013) ha sostenuto la difficoltà di documentare, attraverso le fonti, quelle pratiche musicali talmente «normali» da non essere ritenute degne di documentazione da parte dei contemporanei. Insomma, «su quali prove empiriche si può fare affidamento» per scrivere una storia quotidiana delle pratiche musicali? «Di quali fonti (giornali, riviste, trasmissioni, audiovisivi, fonogrammi, eccetera) ci si può fidare?». Come si può, soprattutto, ricostruire «il senso comune, o l'ideologia di un certo periodo, genere o scena», lavorando sui documenti storici? (p. 3). Per una lunga fase, una delle poche fonti disponibili sulla popular music è rappresentata dalle riviste per giovani che – come è intuibile – sono fonti poco affidabili per molti aspetti: documentano solo

una parte dell'offerta musicale, omettendo quei musicisti più politicamente impegnati, scomodi, o semplicemente lontani dal gusto dei lettori; operano selezioni sulla base del potere economico delle case discografiche o degli editori; insistono su elementi di gossip, e così via: una storia della popular music basata unicamente sulle riviste musicali è una storia distorta e parziale. Una storia – per esempio – della ricezione della canzone d'autore sulle pagine di *Sorrisi e canzoni* è un'opera sicuramente utile e auspicabile, ma altrettanto ovviamente non è la «storia della canzone d'autore», così come la storia del rock italiano non è la storia della ricezione di questa musica su, poniamo, le pagine dell'*Unità*. Tutto sta, allora, nelle domande che a queste fonti, in apparenza vaghe, incomplete o addirittura inattendibili, vengono poste: con Bloch, il documento non sta «in principio» della ricerca storica, ma è subordinato alla «mente pensante» dello storico (Bloch [1950] 2009). E dunque, in questa prospettiva – sulla linea anche di Lucien Febvre e di altri «maestri della riflessione storiografica» – «tutto è documento, o [...], almeno, tutto può diventarlo per lo storico sagace» (D'Orsi 2002, p. 61).

L'insistenza sull'importanza dei «discorsi sulla musica», allo stesso tempo, non deve allontanare dal centro della ricerca la «musica» – anche perché, banalmente, i discorsi sulla musica significano solo in rapporto a altre pratiche musicali. Una musicologia «senza musica», per quanto paradossale possa sembrare, è stata riconosciuta in molti degli approcci culturologici alla popular music.¹ I materiali musicali, al contrario *devono* essere oggetto di analisi a fini storiografici. Tutto sta nel trattare questi materiali, ancora, «dinamicamente» in quanto *fonti* di storia, e non come *oggetto in sé* o fine ultimo della ricerca. L'analisi, cioè, ha ragione di esistere solo nella misura in cui serve a scoprire *qualcosa che non si sa*, a confermare una tesi storiografica, e non a validare l'oggetto, o ad avvalorare gli strumenti interpretativi del ricercatore. Dal punto di vista dello storico, l'analisi musicale ha cioè senso in relazione al suo contesto storico e culturale, è *documento*. Il modello di analisi proposto e sviluppato da Philip Tagg (2012, *et al.*), che si basa sul «confronto interrogativo» fra materiali musicali, spiegati a loro volta in relazione a «campi

¹ Il gruppo di studio internazionale di recente fondazione, promosso da Philip Tagg, ben mostra tanto la paradossalità di queste posizioni, quanto l'urgenza di superarle, fin dal nome: Network for the Inclusion of Music in Music Studies (NIMiMS).

paramusicali di connotazione», è perfettamente compatibile con questo progetto.

I materiali musicali devono anche essere analizzati in rapporto ai discorsi sincronici su di essi (quindi, in una prospettiva di «ricezione»). Inoltre, in casi più specifici – che meritano attenzione particolare – le stesse canzoni possono contenere informazioni utili allo storico dei generi. Molti brani sono di fatto «meta-canzone», *canzoni che parlano di canzone*, e rappresentano una incredibile fonte per ricostruire le ideologie e i significati musicali (CAPITOLO 1.3.2.2). Le canzoni, del resto, vanno intese come oggetti *intermediali*, che significano come testo musicale, testo verbale, performance, e che circolano nel cinema e alla radio, su palchi di teatri e in televisione... Mai come semplici testi musicati.

Secondo questa concezione qualunque «oggetto», musicale o paramusicale, che possa essere *analizzato* e *storicizzato* è allora potenziale fonte per il nuovo storico della musica: nel caso della storia della popular music, un elenco parziale comprende (oltre agli stessi materiali musicali) interviste, articoli, riviste musicali e non, forum di fan su internet, fonti televisive, radiofoniche... Ma anche materiale promozionale, note di copertina dei dischi, pubblicità, documenti d'archivio, materiale iconografico e audiovisivo, e ogni altro materiale «paratestuale» (che è cioè «soglia» del testo, Genette 1989). Casomai, proprio per la *qualità* delle domande che lo storico pone al testo, è bene comprendere che molte di queste fonti – le fonti giornalistiche, per esempio – sono utili tanto per quello che contengono *quanto per quello che omettono* – siano singoli particolari, musicisti, etichette o interi generi musicali.

2.2.2. Le etichette di genere come principio d'ordine per la narrazione storica

Questo tipo di attenzione, tuttavia, rischia di allargare a dismisura il corpus delle fonti disponibili. Insieme al buon senso del ricercatore, i generi fungono allora da elemento d'ordine, in grado di organizzare e guidare la ricerca. In quanto parte specializzata dei discorsi sulla musica, i generi lasciano traccia del loro uso nei documenti: *l'oggetto di attenzione privilegiato dello storico dei generi è, allora, l'uso che delle etichette di genere viene fatto, in un determinato contesto, da una determinata comunità.*

Da un punto di vista *diacronico*, è il momento dell'introduzione e dell'affermazione nell'uso di nuove etichette a fornire un momento di discontinuità necessario per costruire la narrazione storica (allo stesso modo si deve considerare la sparizione dall'uso di una data etichetta). La «nascita» di nuove etichette di genere è un momento centrale nella codificazione di nuove «unità culturali» (CAPITOLO 3.4.2). Un'etichetta, si è detto, può sanzionare un nuovo genere già in via di codificazione (ovvero un insieme di musiche in quel momento interpretato con una sua coerenza interna da una comunità) o «inventarne» uno nuovo (cioè attribuire coerenza a un insieme di musiche), o entrambe le cose. In ogni caso, lo storico segue le vicende dell'etichetta di genere, il suo ingresso nell'uso, come viene usata dai parlanti, le ideologie e le estetiche connesse, la sua eventuale sparizione. Questo processo, in particolare, va messo in relazione con quelli che – a posteriori – sono stati identificati come momenti di rottura nella storia della musica. Per esempio, in che rapporto è l'introduzione nell'uso dell'etichetta «rock and roll» negli Stati Uniti, e il successo di Elvis seguito alla sua prima apparizione televisiva? O, nel caso di questa ricerca, l'invenzione dell'etichetta «canzone d'autore» e la morte di Luigi Tenco? (CAPITOLI 9 e 10).

Nella narrazione *sincronica* (e la narrazione storica è sempre sintesi di «traiettorie sincroniche e diacroniche» insieme: Everist 1999, p. 402), l'uso delle etichette di genere è invece fondamentale per mappare lo spazio musicale di un dato momento del passato. I generi servono per «mettere ordine», dunque occorre verificare quale sia il «sistema dei generi» in un dato momento, come le diverse etichette significhino *in relazione l'una con l'altra*, o se abbiano significati oppositivi. Per esempio: «rock» è l'opposto di «pop»? Se esiste una «new wave», qual è la musica «vecchia» cui si oppone?

Gli usi in apparenza errati, o che paiono in contrasto con l'uso maggioritario, le «decodifiche aberranti» (Fabbri 1982a, p. 63), o i «vicoli ciechi» (Altman 2004b, p. 17) devono essere oggetto di interesse particolare: l'attenzione a quelli che paiono, a posteriori, degli «errori» è un efficace rimedio a ogni tentazione di narrazione teleologica. Il successo o l'insuccesso di un'etichetta, o dell'interpretazione di una data etichetta, può aiutare a disvelare ideologie, estetiche e significati connessi. Ha suggerito Altman con un paradosso (2004b, p. 16), se il cinema si fosse chiamato «screen radio», o

«advanced vaudeville», la sua storia sarebbe stata probabilmente spiegata a posteriori a partire da quella della tecnologia radiofonica, o dalla tradizione del vaudeville. Lo stesso vale per le etichette di genere: avere a nostra disposizione una categoria come «canzone d'autore» ha conseguenze su come spieghiamo determinati fatti musicali, e gli attribuiamo valore, a partire da una ideologia dell'autorialità. Se scegliamo di definire un gruppo come «post rock» invece che come «jazz fusion», o «elettronica», o altro,² lo stiamo di fatto ponendo in una linea temporale che «evolve» dal rock e allude a un certo tipo di convenzioni, a scapito di altre. Stiamo scegliendo di spiegarlo, e valutarlo, in un modo piuttosto che in un altro.

2.2.3. Semantica storica delle etichette di genere e storia delle idee

Questo tipo di ricerca che parte dai *significanti* – cioè da etichette di genere usate da parlanti reali in situazioni reali – ha numerosi punti di contatto con la semantica storica, disciplina storica ma che spesso trova collocazione accademica nella linguistica (Neubauer 2004, p. 359), e il cui scopo è indagare «il percorso del significato delle parole della storia» (p. 357). Ciò che distingue la semantica storica dalla storia delle idee, secondo Kai Neubauer, è «l'approccio semasiologico» opposto a quello «onomasiologico»: il primo sceglie il significante «come punto di partenza per indagare il suo sviluppo semantico» (*ibidem*), e segue «il significato da [esso] assunto in forza di certe stilizzazioni culturali» (Spitzer 1965, pp. 217-218); il secondo «parte dal significato per includere nel suo campo di ricerca significanti diversi» (Neubauer 2004, p. 359), o muove da un «concetto dato in una determinata civiltà» (qui si direbbe *comunità*), e osservando «la varietà del materiale lessicale entro questo concetto» (Spitzer 1965, pp. 217-218). Tuttavia, tanto la semantica storica quanto la storia delle idee (o «dei concetti», con Spitzer) «praticano un approccio misto», né i diversi metodi che impiegano sono distinguibili in virtù di una qualche solida base teorica (Neubauer 2004, p. 359).

La direzione suggerita dalla semantica storica e dalla storia delle idee può suggerire utili vie di sviluppo per una storia dei discorsi musicali, e non solo.

² Queste etichette – scelte a scopo di esempio – si ritrovano contemporaneamente nella pagina Wikipedia sui Tortoise, come possibili definizioni del genere del gruppo. [en.wikipedia.org/wiki/Tortoise_\(band\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Tortoise_(band)); accesso: 15 dicembre 2015.

Un'idea forte, e particolarmente efficace ai fini di questo lavoro, è che il cambiamento linguistico non sia né causale né finale, ma *funzionale* – che risulti cioè dalle esigenze pragmatiche dei parlanti. Il discorso sulla musica è sempre funzione di quello che succede nel più vasto ambito di tutte le pratiche musicali. In questo senso, questo tipo di approccio alla materia musicale è efficace anche per analizzare il presente, sempre nel quadro di una storia come «scienza dei processi», che non guarda solo al passato. L'uso di una parola si comprende appieno solo se è considerato sia nella sua «attualità funzionale», e cioè sincronicamente, sia nella sua storicità («diacronia», De Mauro 1971, p. 163). Tullio De Mauro ha mostrato, per esempio, come ogni questione odierna sull'uso del termine «classe» sia insolubile se spiegata solo in rapporto all'italiano contemporaneo:

Perché ceto può sostituirsi a classe in espressioni come “classe media” o “appartenenza ad una classe” mentre ciò non accade in espressioni come lotta di classe o ideologia di classe? (p. 164)

È allora la «semantica come scienza storica» (De Mauro [1965] 1971) a essere interessante come approccio ai fini di questa ricerca, perché la semantica «è frutto della cultura storica», e perché il suo oggetto è «risultato e condizione di storicità» (p. 231). Con Reinhart Kosellek, uno dei principali teorici della disciplina, «[n]ella differenziazione temporale della semantica è già insita l'espressività storica» (Kosellek 1986, p. 95). O, con Starobinski:

Per una comprensione della nostra epoca e della nostra situazione presente c'è molto da aspettarsi dalla storia della lingua, dal momento che essa è inseparabile dalla storia delle società, dei saperi, dei poteri tecnici, e che a questo titolo ha valore di indice. Ci aiuta a riconoscere in cosa siamo differenti. Come dire che la *variazione* semantica del vocabolario è essa stessa un significante, e che quest'ultimo, rinviando all'intreccio dei successivi “stati della lingua”, fa percepire meglio il cambiamento degli “stati di cultura”. (Starobinski 2001, p. 7)

Coerentemente con quanto affermato prima, allora, nella «metodologia della storia concettuale», secondo Kosellek, «l'analisi sincronica del passato viene integrata diacronicamente», è cioè un «imperativo metodologico del procedimento diacronico ridefinire scientificamente, per noi, i significati delle

parole registrati in passato»: ogni «storia di parole o di concetti va da un accertamento di significati passati ad una definizione di questi significati per noi» (Kosellek 1986, p. 98). La «storia del concetto» è costituita dalla somma delle singole «analisi storico-semantiche», e il «metodo storico-filologico viene elevato a storia concettuale» (p. 99). La storia concettuale secondo Kosellek, allora, alterna l'approccio semasiologico a quello onomasiologico, e deve prendere atto della «pluralità delle denominazioni» (ovvero, dei significanti in relazione a un significato, *ibidem*). Anche la «polisemia» (Starobinski 2001, p. 7) – ovvero i diversi significati assunti da un significante in base al momento storico, alla cultura, alla comunità – diviene un motore per fare storia. La metafora proposta da Starobinski è particolarmente adatta alle applicazioni di questa linea metodologica che si propone qui di impiegare per la storiografia musicale: è – dice il critico svizzero – «come tentare di ricostruire una partitura polifonica – o una specie di mosaico» (2001, p.7).

2.3. Limiti metodologici

Le indicazioni metodologiche che si sono proposte in questo capitolo saranno messe in pratica nella seconda parte di questo lavoro. Tuttavia, come parte di una buona riflessione sul metodo, è bene annotare quali possono essere i limiti di questo approccio che privilegia il «discorso sulla musica», e che su di esso costruisce il proprio corpus di fonti.

Una prima considerazione riguarda, più in generale, il mestiere di storico: per quante e quali domande si possano rivolgere ai documenti, siamo in grado di studiare quello che è stato documentato. Nel caso della musica questo è particolarmente evidente. Per il periodo che precede l'invenzione di tecnologie di registrazione, disponiamo solo di documenti scritti, rappresentazioni grafiche del suono che sono in grado di notarne solo determinati parametri, e che sono state per secoli monopolio delle classi istruite. Né la possibilità di fissare il suono su supporto ha risolto problema: la stessa centralità che la musica registrata ha nelle narrazioni storiche della popular music avviene a scapito di altre pratiche altrettanto fondamentali ma non più «udibili» o documentabili (il concerto su tutte, ma anche le pratiche private, compreso *l'ascolto* dei dischi in determinati contesti). La storia della popular music, per come è stata spesso intesa, è soprattutto una storia della musica registrata.

Discorso analogo riguarda i discorsi sulla musica, e quanto oggi ci possono dire sulle pratiche musicali del passato. Il limite più critico dell'approccio qui proposto riguarda proprio la *qualità* e la *tipologia* dei discorsi che sono oggi ricostruibili attraverso i documenti. I discorsi sulla musica «esistono» in funzione della *competenza* della comunità che li parla: come la musica è scritta solo da alcuni gruppi sociali, come solo alcuni musicisti hanno inciso la loro musica, così solo alcune comunità hanno lasciato traccia scritta dei propri discorsi sulla musica.

Da un punto di vista *sincronico*, non si può presumere che in un dato momento storico, all'interno di una cultura, esista il medesimo grado di competenza musicale: questo va considerato, nel momento in cui si ricostruisce il sistema dei generi, soprattutto perché è inevitabile che alcune aree rimangano sottoindagate, se non addirittura invisibili all'occhio del ricercatore. Da un punto di vista *diacronico*, la competenza musicale, e con essa la qualità e la tipologia dei discorsi sulla musica, varia di epoca in epoca. Nel caso della popular music, per esempio, l'idea stessa che si possano fare discorsi di un certo tipo su un repertorio relegato al campo dell'effimero e dell'intrattenimento per lunga parte della sua storia non è una costante: una svolta avviene, in particolare, alla fine degli anni sessanta del novecento, quando molti repertori popular internazionali cessano di essere pensati come musiche da ballo o di intrattenimento, e i discorsi su di essi prendono la forma di discorsi sull'arte, aumentando *anche quantitativamente* (per questo passaggio nella storia della canzone italiana: CAPITOLI 7 e 8). Esistono dunque squilibri importanti: le élite intellettuali producono molti discorsi sulla musica che ascoltano, e adottano solitamente un grado di dettaglio più alto nelle proprie classificazioni. Le categorie della critica specializzata e «colta» vanno interpretate anch'esse in senso *funzionale* e non assoluto: rispondono a un bisogno di dettaglio maggiore, o a progetti estetici individuali e diversificati l'uno dall'altro.

Il dettaglio del sistema dei generi in un dato momento e in un dato contesto, allora, è diretta funzione di chi lo usa: è l'esistenza di una comunità altamente specializzata di DJ, negozianti, critici e appassionati a permettere la proliferazione oggi di un complesso sistema di generi della musica elettronica (la «generificazione», «genrification»; Frow 2006. pp. 136-137; Altman 2004a). Ogni comunità ha il sistema di generi che gli serve, ed esistono (e sono esistite)

anche comunità le cui classificazioni tendono al minimo dettaglio, e non possono essere per questo ignorate. Se un adolescente italiano del 1964 distingue unicamente fra le «canzoni per ballare e stare allegri e quelle da ascoltare» (CAPITOLO 8.2.2.2.) non sta facendo solo una distinzione funzionale, ma sta compiendo un'azione di «generificazione» che è decisiva per comprendere la musica di quel momento, le ideologie e i valori che a essa sono associati in una data comunità, al pari delle classificazioni più complesse della critica. Un discorso a parte meriterebbero le categorie e i discorsi prodotti dai musicisti, che non sono sempre sono documentabili, se non attraverso mediazioni (le interviste).

Il rischio, se non si considera questa compresenza di diverse esigenze di classificazione, diversi gradi di dettaglio e di diverse comunità, è di fare solo una storia della ricezione da parte della critica colta – cioè, una storia parziale e attraverso le categorie di una singola comunità che, per quanto centrale nella formazione di estetiche musicali, non rappresenta la totalità di chi produce e fruisce musica. Non si può prescindere dalla critica e dai suoi documenti, ma questi vanno indagati per quello che sono: documenti, appunto, contingenti e prodotti in un certo contesto, in opposizione a altri.

3. Conclusioni: una storiografia musicale con nuovi oggetti e nuovi progetti

Le regole a cui risponde questo progetto di storiografia musicale che si è provato a immaginare in questa prima parte non sono «particolari», né una storia della musica così narrata ha un qualche «carattere speciale e specifico» (Dahlhaus 1980, p. 3): è forse un passo in avanti verso quella «impresa impossibile» (p. 23) di una storia dell'arte, che sia tanto «storia» quanto «dell'arte», che tenga cioè insieme le ragioni estetiche e l'esistenza sociale dei fenomeni che racconta.

Una storia così raccontata è anche un esercizio metodologico, si è detto. Soprattutto, è un esercizio di *umiltà*, per riprendere la considerazione di Peppino Ortoleva (2008, p. 307) con cui si era aperto il CAPITOLO 1. Lo è perché rinuncia al privilegio *etico* dello studioso per indagare nelle categorie *emiche*, reali, perché riporta il tessuto della storia – e la stessa musica – fra le vicende di

tutti i giorni. Non è una storia delle opere, o di grandi nomi: è una storia degli uomini e delle donne che hanno fatto, ascoltato e parlato di musica. È soprattutto una *storia della musica nella cultura e come cultura*. Una storia che – seguendo Lucien Febvre – agisce in quel «sottofondo culturale (nel senso più ampio in cui la parola “cultura” può essere intesa) dal quale nascono sia le cattedrali che i trattati filosofici, sia i luoghi d’incontro nelle piazze cittadine che i modi nei quali uomini e donne esprimono i propri sentimenti nelle loro relazioni interpersonali» (D’Orsi 2002, p. 100). E dal quale, senza dubbio, devono nascere anche la musica e il parlare di musica: pratiche umane, necessarie, comuni e quotidiane – «popolari» in ogni senso. La storia dei generi musicali così intesi è una storia culturale.

Soprattutto, è una storia *umanista*, perché – per quanto molte e varie possano essere le diverse comunità in gioco – gli «schemi di tipificazione» attraverso cui interpretiamo la musica non sono «capricciosi o idiosincratici», ma sempre «sociali, in gran parte condivisi, almeno fino a prova contraria» (Feld 1984, p. 2). Il musicologo, non è allora un alchimista in possesso di un linguaggio iniziatico, o un entomologo che classifica e ordina corpi morti in base a regole precostituite. È membro egli stesso della cultura che racconta, ben consapevole del suo ruolo, ben consapevole di osservare e ascoltare – insieme ai suoi oggetti di studio – anche se stesso, le proprie categorie estetiche, e quelle di chi è venuto prima di lui.

È dunque proprio la natura instabile, socialmente, culturalmente, storicamente contingente dei generi a suggerire che essi siano davvero il miglior punto di partenza possibile per una storiografia musicale consapevole, e che un progetto di questo tipo possa gettare luce non solo sullo sviluppo storico della musica, ma anche sul nostro modo di comprenderla, verbalizzarla, fruirla, valutarla esteticamente. Se si sceglie di studiare il genere – ha scritto Rick Altman – si rinuncia alla sicurezza del proprio oggetto di studio, perché il «genere non offre né un singolo oggetto di studio, né la stabilità di un testo replicato in modo assolutamente identico» (2004a, p. 124). Proprio per questo, allora, una storia attraverso i generi è un progetto degno di essere tentato.

Parte seconda: storia

5.

L'invenzione della «canzone italiana»

1. Che cos'è una canzone? Che cos'è la canzone italiana?

1.1. «Canzone»

Nelle riflessioni metodologiche della prima parte si è spesso insistito sulla inevitabile instabilità delle etichette che vengono usate per parlare di musica, comprese quelle del ricercatore. Il primo nodo da sciogliere, per affrontare una storia di queste categorie, riguarda allora il concetto di «canzone».

Se intesa come categoria euristica, quella di «canzone» non sembrerebbe essere una nozione così problematica: «[t]utti sappiamo che cos'è una canzone. Nell'universo delle musiche non c'è un altro oggetto, un altro evento che ci sia così familiare» (Fabbri 2006a, p. 551). Nella pratica, sembra in effetti difficile arrivare ad una definizione comprensiva di «canzone» che superi quella – davvero sintetica – di Dante nel *De Vulgari Eloquentia*, e cioè «opera compiuta di chi compone con arte parole armonizzate per una modulazione» (*ibidem*), e nelle comunità musicali esisterebbe grande accordo su cosa possa o non possa essere ritenuto tale. Tuttavia, gli studiosi che si sono dedicati a capire *che cosa sia una canzone* (non moltissimi in verità)¹ sembrano concordare circa la difficoltà di giungere a una definizione univoca.

La questione non può essere risolta in soli termini formali, dato che molte sono le eccezioni e le contraddizioni insite in ogni definizione possibile: la canzone è una forma breve *ma* esistono canzoni lunghe. La canzone ha una struttura ripetitiva *ma* alcune canzoni procedono come un flusso senza

¹ Oltre al citato Fabbri 2006a, si veda almeno: Middleton 2003; Hirschi 2008.

interruzioni. La canzone è caratterizzata dal canto, ma nessuno negherebbe che brani rap, o di talkin' blues, siano canzoni (o siano assimilabili a canzoni). La canzone è caratterizzata dalla presenza della voce *ma* oggetti sonori privi di voce sono fruiti come canzoni, e sono detti «canzoni» («songs» sono ad esempio i singoli file audio in vendita su molte piattaforme web, indipendentemente dal contenuto).

Moltissime lingue europee posseggono termini analoghi all'italiano «canzone». Nell'Europa romanza troviamo *chanson* in francese, *cançión* in castigliano, *cançó* in catalano, *canção* in portoghese, *canso* in lingua d'oc. In inglese, con medesimo significato, troviamo *song*, e in tedesco *Lied*. Come spesso avviene con i generi musicali (e con le unità culturali più in generale), l'interscambiabilità non è però assoluta. In alcuni casi, alcuni di questi termini stranieri sono entrati nell'uso italiano come prestiti linguistici, assumendo significati specifici non privi di connotazioni estetiche: *ein Lied* è, in tedesco, «una canzone», ma «un *Lied*» in italiano è una breve composizione, tipicamente per piano e voce, tipicamente associata al Romanticismo tedesco. Similmente, «un *song*» (al maschile) indica in italiano un particolare tipo di canzone, caratteristico del repertorio americano di Broadway (ma si parla anche dei *song* di Brecht...).

In alcune lingue – l'italiano è fra queste – «canzone» è usato anche con «valore collettivo» (Treccani 2015, *ad vocem*): locuzioni come «la *chanson française*», «la nova *cançó*» o «la *cançó catalana*», o «il festival della canzone italiana» chiariscono come il termine possa essere impiegato anche come etichetta di genere, per raccogliere cioè una serie di fatti musicali dotati di una loro coerenza interna che superi quella puramente formale. Esiste cioè una ideologia della *chanson française*, e della canzone italiana, intese come *generi musicali*. Questo uso del lemma «canzone» non ha una corrispondenza analoga, ad esempio, in lingua inglese: la locuzione «American song» allude sicuramente a un tipo formale di canzone, ma non necessariamente ad un genere musicale (a riprova di ciò, un parlante anglofono difficilmente risponderà «*American song*» alla domanda «*What kind of music do you like?*» (mentre una risposta al plurale – «*I like American songs*» – avrebbe connotazioni ancora diverse). In molte lingue romanze, almeno, l'aggettivazione «nazionale» completa spesso il significato del termine «canzone», al punto che il termine usato senza aggettivo

finisce con l'indicare per antonomasia la tradizione di quel paese. Questo avviene, naturalmente, con varianti da lingua a lingua. «*Chanson*» – magari maiuscolo – è usato in francese per indicare una tradizione che comprende soprattutto gli *auteurs-compositeurs-interprètes* (dunque, colta e letteraria), e che si oppone alle *musiques de variétés* (quello che in italiano chiameremmo «musica leggera»). Al contrario, in Italia «la canzone» si è identificata nel corso del novecento con la «musica leggera», e il termine ha sovente preso il significato di genere deterioro, scadente, lacrimevole e stereotipato, anche nel diminutivo «canzonetta». Se si cercano le peculiarità nazionali della popular music italiana, e le ragioni per cui la canzone ha tardato ad affermarsi come forma d'arte nel nostro paese, questo scarto semantico sembra offrire un buon punto di partenza.

1.2. «Musica leggera» e «canzonetta»

Nell'italiano contemporaneo coesistono due usi principali di «canzone». Il termine ha un solido nucleo semantico basato sul significato formale, nel senso che assume nel sintagma «cantare una canzone», ad esempio, o nel significato di «forma-canzone». Con significato collettivo, invece, «canzone» indica un insieme di fatti musicali. È cioè un *genre* – «la canzone italiana» – con un suo canone, sue convenzioni, sue ideologie.

Da un lato, questa etichetta ha una tale diffusione e una tale flessibilità che possono essere inclusi nel campo semantico di «canzone italiana» più o meno tutte le canzoni cantate in italiano, compresi quei casi limite che a stento rientrerebbero in una definizione formale. Ad esempio, sarebbe difficile affermare che l'intero repertorio dei Massimo Volume – caratterizzato da testi declamati e dall'assenza di melodie vocali – non debba rientrare nella «canzone italiana». Oppure, è evidente che non tutti i brani del Banco del Mutuo Soccorso siano canzoni – lo è sicuramente «Non mi rompete», non lo è «Canto nomade per un prigioniero politico»,² che dura oltre 15 minuti – ma non si può negare che il Banco faccia parte della storia della canzone italiana. In questo senso, quella di «canzone italiana» è una «categoria selvaggia» (Eco 1997), che

² Entrambe in: Banco del Mutuo Soccorso, *Io sono nato libero*, Ricordi SMRL 6123, 1973, 33 giri.

risponde a un principio d'uso. Ed è un'etichetta sufficientemente elastica da poter coprire senza forzature tutto il campo di interesse di questa ricerca, che avrebbe anche potuto essere intitolata (senza che l'impostazione ne risentisse) alla «popular music in Italia». Tuttavia, se nella canzone italiana possono rientrare fatti musicali molto diversi fra loro, è indubbio che l'espressione *connoti* fatti musicali di un certo tipo: la canzone è in Italia il genere «leggero» per antonomasia, dunque il suo campo semantico è spesso stato (e in parte è) coincidente con quello di «musica leggera»,³ espressione che compare con grande frequenza anche in testi accademici per tradurre quello che altrove viene detto «popular music». I problemi di traducibilità di «musica leggera» in altre lingue, i suoi equivalenti in altre culture, e le sue connotazioni ideologiche sono stati mostrati da Franco Fabbri in un recente intervento (2015a).

Il concetto di «musica leggera», come quello di «popular music», si cristallizza nel corso dell'ottocento in opposizione all'idea di una musica «assoluta». Ciò avviene nel contesto di una ridefinizione delle pratiche musicali nell'occidente industrializzato, che Derek Scott ha spiegato in rapporto all'«incorporazione della musica dentro un sistema di impresa capitalistica» (Scott 2009; 2008), e che abbiamo già trattato in riferimento alle mutate funzioni dei generi (CAPITOLO 3.2.1). È un'opposizione anche formale: dal momento che una delle caratteristiche più comuni nelle canzoni è la ripetizione di elementi codificati, questo porrebbe il genere «in diretta antitesi con il pensiero musicale egemone nel campo “colto” in gran parte del XX secolo», e porterebbe di conseguenza la canzone a essere percepita come «sineddoche di tutto il campo della popular music» (Fabbri 2006a, p. 554), specialmente in Italia. Anche se non si può considerare la forma-canzone (e in particolare la ripetizione di elementi) come costante formale della popular music, è empiricamente facile dimostrare come una grande quantità delle musiche prodotte soprattutto in ambito urbano, a partire dal diciannovesimo secolo, e diffuse attraverso mezzi di comunicazione di massa (lo spartito, il disco...) sia costituita da canzoni. Il termine «musica leggera», che si diffonde attraverso i media durante l'era fascista, va a definire esattamente questo repertorio, in

³ Si potrebbe in effetti obiettare che «musica leggera» sia iperonimo di «canzone», in quanto nella musica leggera rientrerebbero anche le musiche da ballo, musiche strumentali, eccetera. Tuttavia la «categoria folk» di canzone ha teso spesso a sovrapporsi, nel tempo, a quella di «musica leggera», senza grandi differenze di livello.

negativo rispetto ad una tradizione «seria» («pesante»?). Oggi il termine appare, a differenza di «canzone», «in corso di obsolescenza», almeno come sinonimo di popular music (Fabbri 2015a, p. 218).

In modo analogo, è facile osservare per lunghi periodi del passato (e in misura minore ancora oggi) l'intercambiabilità semantica fra «canzone» e il suo vezzeggiativo «canzonetta», con significato analogo a «musica leggera». Nel 1954, ad esempio, il *Dizionario dello Spettacolo* diretto da Silvio d'Amico avvicina «canzone» e «canzonetta» nella stessa voce, sottolineando come «al significato generico di “pezzo da cantare”» vada associato il concetto di

popolarità, talvolta connessa a una origine genuinamente popolare, più spesso derivante da una facilità e incisività melodica che rende le canzoni atte a essere facilmente ritenute a memoria, ripetute e diffuse. (Pirrota & Colacicchi [1954] 1975, p. 1706)

In questa interpretazione, piuttosto diffusa, la canzone sarebbe quindi sia una forma «popolare» (nel senso di «popular»), sia connessa con «il popolo» (nel senso di «folk»). Il che potrebbe anche spiegare perché, nel senso comune, la «canzone italiana» sia strettamente connessa con una certa idea di *italianità* – musicale e non.

1.3. La «canzone (all')italiana»

Come genere musicale, la canzone italiana presuppone una comunità che la riconosca come tale: intanto, in quanto «canzone»; e poi in quanto «italiana». In questo caso, la comunità che codifica il genere coincide idealmente con quella nazionale. Ma una definizione nei soli termini di comunità linguistica (la canzone italiana sarebbe cioè quella riconosciuta come tale dai parlanti italiani) non è sufficiente, in una prospettiva che considera i generi come oggetti culturali complessi. Cosa sia o non sia «canzone italiana» in un dato momento mette in gioco stereotipi, progetti, estetiche, strategie di *diverse comunità* all'interno di quella nazionale, e anche al di fuori di essa, dato che lo sguardo dall'esterno, il confronto con altre società, è decisivo nella costruzione di una identità nazionale (Sorce Keller 2012, p. 252). In questa prospettiva, non è difficile comprendere come i significati e le aspettative collegati all'idea di

«canzone italiana» siano mutati nel tempo. All'interno del campo semantico di «canzone italiana» come «categoria selvaggia», e con le connotazioni «leggere» di cui si è detto, esiste allora un nocciolo più specifico di significato. Prova ne è che molti generi musicali nella storia della popular music in Italia si sono definiti *in opposizione* a una certa idea di canzone italiana (Fabbri & Plastino 2014a, p. 2), trasgredendone le norme percepite, e codificando le trasgressioni come nuove convenzioni. È stato così, in modi diversi, per i cantautori e gli urlatori (CAPITOLO 7), per il Cantacronache (CAPITOLO 8), per il «pop italiano» degli anni settanta (CAPITOLO 11), per il «nuovo rock italiano» dei primi ottanta (CAPITOLO 13), e per altri generi ancora.

Se esiste un significato più tipico e specifico di «canzone italiana», allora devono esistere canzoni «più italiane» di altre. Spesso sono dette, con una definizione che mantiene una forte connotazione stilistica, «canzoni *all'italiana*». Per buona parte degli appassionati di musica è evidente che «Felicità» di Al Bano e Romina⁴ è «più italiana» di – ad esempio – «Diavolo rosso» di Paolo Conte,⁵ entrambe del 1982. Chi dovesse spiegare il perché di questa che appare una vera e propria evidenza (ma raramente sembra utile provare a spiegare le evidenze!), probabilmente, tirerebbe in ballo un'idea di «melodia italiana» centrale nella musica Al Bano e Romina e meno in quella di Conte; o la qualità vocale tipica del «cantare all'italiana» tenorile di Al Bano, e al contrario la presenza di «influenze straniere» (swing, country & western...) nella canzone di Conte, o nel suo stile di canto da *crooner*. O ancora il contesto della performance dal vivo tipica, e il «pubblico modello» delle due canzoni: Sanremo e un vasto pubblico popolare nel primo caso, un teatro e – ragionevolmente – un pubblico colto nel secondo. Anche per questa connotazione «di classe», che fa sì che Al Bano sia meno esteticamente validabile di Paolo Conte, la «canzone all'italiana» porta con sé lo stigma di una popolarità deteriore. Nella percezione di alcune comunità – cioè – la canzone all'italiana è stata ed è *la musica brutta per eccellenza*, «bad music» (Derno &

⁴ Al Bano & Romina Power, «Felicità» / «Arrivederci a Bahia», Baby Records BR 50258, 1982, 45 giri.

⁵ In: Paolo Conte, *Appunti di viaggio*, Rca PL 31634, 1982, 33 giri.

Washburn 2004), kitsch e di cattivo gusto, impregnata dei peggiori stereotipi nazionali. Musica per il popolino, non adatta ai gusti delle persone istruite.⁶

Insomma, tutti sappiamo riconoscere una canzone italiana quando ne sentiamo una. Tutti abbiamo aspettative di un certo tipo su come dovrebbe suonare una canzone per essere «(all')italiana», e riconosciamo alcune canzoni come più italiane di altre. Ma il motivo di queste differenze – per quanto possano essere percepite come naturali – è meno ovvio di quanto non sembri, e *storicamente determinato*. Quando e come si sono codificate queste caratteristiche – che sono evidentemente delle convenzioni di genere? Come e quando sono state associate all'idea di italianità musicale? E che cos'è l'«italianità musicale»? Il resto di questo capitolo proverà a rispondere a queste domande, partendo dal momento in cui in Italia si definisce un pubblico nazionale per la canzone.

2. Canzone, italianità musicale e pubblico nazionale

2.1. Canzoni e mandolini: l'origine «popular» dell'italianità musicale

Naturalmente, si canta in italiano ed esistono canzoni italiane almeno da quando esiste la lingua italiana. Ma l'ovvietà è solo apparente, e non risolve il problema di stabilire da quando si possa parlare una «canzone (all')italiana» le cui convenzioni siano condivise a livello nazionale. Non è neanche semplice decidere da quando si possa parlare di una comunità nazionale che si autopercepisca come tale (Patriarca 2010; Bollati 2011), vista la complessità dell'identità italiana, il ritardo nella diffusione di una lingua comune su tutto il territorio, e la peculiare storia politica della penisola. La stessa idea di «lingua italiana» è tutto fuorché monolitica. Al contrario, ha notato Marcello Sorce Keller, nel periodo in cui Metternich pronunciava la celebre frase «l'Italia è un'espressione geografica» – descrivendo di fatto il ritardo e la complessa formazione dell'identità di una «nazione» divisa politicamente in numerosi staterelli, e linguisticamente in svariati dialetti e ceppi linguistici – l'Italia era

⁶ Sulla questione del gusto e della «musica brutta», si veda Wilson 2014.

però «un'espressione musicale» (Sorce Keller 2014, p. 19). Esisteva, cioè, una «musica italiana», in Italia e all'estero.

Gianni Borgna ha identificato in «Santa Lucia», scritta nel 1848 da Enrico Cossovich e Teodoro Cottrau, l'«inizio della storia della canzone italiana» (1992, p. 13), riconoscendo però come «prime vere canzoni italiane» (p. 80) alcuni brani degli anni dieci del novecento: «Fili d'oro» (1912) e «Come le rose» (1918), portate al successo da Gennaro Pasquariello, «Come pioveva» (1918) di Armando Gill,⁷ e «Cara piccina» (1918), cantata da Lilly Gay. Questi brani sarebbero accomunati da un nuovo modo di usare l'italiano, «finalmente depurato dagli arcaicismi e dai moduli letterari, colloquiale, intriso di spirito quotidiano» (p. 82). La proposta di Borgna, che non tiene conto della musica, è interessante in una prospettiva di storia della lingua, ma non particolarmente risolutiva per i fini di questo capitolo. Né è risolutiva la periodizzazione proposta dall'italianista Lorenzo Coveri, che – identificato il punto di svolta della storia linguistica della canzone in «Nel blu dipinto di blu» di Modugno – parla per tutto il periodo precedente di un «linguaggio delle canzonette [...] largamente imparentato con il linguaggio del melodramma» (1996, p. 15). La quasi totalità dei contributi critici sulla canzone italiana a cavallo della seconda guerra mondiale riguarda considerazioni di questo tipo sulla sua lingua (ad esempio: Lopez, Romeo & Timperi 1994). Ma la risposta alle questioni sull'«italianità» della canzone va evidentemente cercata al di fuori della sola storia della lingua.

In Italia la diffusione di un repertorio di canzoni d'intrattenimento nel contesto dell'industria del tempo libero è fenomeno più tardo rispetto ad altri paesi europei. È solo nel corso del primo trentennio del novecento che «la canzone italiana giunge a un'importante sintesi che porterà alla nascita di un repertorio nazionale di canzoni in dialetto e in italiano» (Agostini 2012, p. 276). Sarebbe errato affermare che un repertorio popular non esistesse prima: solo, questo non era identificato con una tradizione di «canzone italiana» nel senso odierno, e la situazione geopolitica della penisola, insieme al peso della tradizione partenopea anche al di fuori di Napoli, favorivano la frammentazione in tradizioni locali piuttosto che la costituzione di un genere «nazionale».

⁷ Su «Come pioveva» si veda anche Fiori 2003.

Ancora nel 1946, lo chansonnier Rodolfo De Angelis poteva parlare di «La leggenda del Piave» di E.A. Mario – canzone che più «italiana» non si può alle orecchie di oggi – non nei termini di una canzone «italiana», ma come brano che

[r]isolleva le sorti della canzone confezionata a Napoli che è in aspra lotta con i nuovi ritmi dei francesi, che preludono a quelli degli americani. (De Angelis 1946, p. 136)

Per un lungo periodo, insomma, la tradizione «nazionale» italiana di canzone per eccellenza, l'unica con una diffusione che superi i contesti regionali, è la canzone napoletana.

Già da tempo, comunque, il mercato delle edizioni garantiva una distribuzione capillare nel mondo di canzoni in italiano e in dialetto in forma di spartiti, fogli volanti, mandolini e *copielle*, a uso domestico o di formazioni professionali e amatoriali. Se un'identità «italiana» era attribuita alla canzone, è probabile che ciò sia avvenuto soprattutto al di fuori dei confini del Regno d'Italia, nello «sguardo dall'esterno» dei non italiani e delle moltissime comunità di emigranti, soprattutto nel continente americano.⁸ Musiche e musicisti italiani concorrono fra l'altro alla nascita del tango in Argentina, del jazz negli Stati Uniti, e di molte altre tradizioni musicali in tutto il mondo. Ma che cosa circolava, in questo circuito globale delle musiche di intrattenimento, come «musica italiana»? La canzone napoletana, naturalmente; in misura minore, altre tradizioni regionali (la canzone fiorentina, ad esempio); e, naturalmente, il repertorio operistico.

Goffredo Plastino (2016) ha ben mostrato le dinamiche del successo internazionale della canzone napoletana persino prima dell'ottocento, anche grazie alle innovazioni di liuteria apportate al mandolino, che garantiscono allo strumento una incredibile diffusione globale prima come strumento da concerto, e poi domestico. La canzone napoletana arriva a toccare vette di popolarità inconcepibili oggi, con praticanti del mandolino attivi in tutto il mondo, e compagnie di musicisti (non solo napoletani, e non solo italiani) impegnati a diffonderla capillarmente. Il corredo ideologico, musicale e

⁸ Si veda, con riferimento alla canzone napoletana, Frasca 2010.

iconografico (ad esempio, nelle cartoline o nei frontespizi degli spartiti) che ne supporta il successo globale insiste sovente su immagini di una «napoletanità» convenzionale, che spesso si sovrappone e si identifica, in realtà, con una «italianità»: il mandolino, il mare, il golfo di Napoli, immagini bucoliche di pastori musicisti, il vino, il cibo cominciano a riguardare l'identità «italiana» tutta, e non solo una sua componente regionale.

Discorso simile può valere per la diffusione del repertorio operistico. Come ha spiegato Marcello Sorce Keller, è nella seconda metà dell'ottocento che l'Italia raggiunge il picco nella propria auto-rappresentazione come «il paese della melodia» (Sorce Keller 2014, p. 23). Se questo fenomeno è stato messo in rapporto soprattutto con il successo internazionale dell'opera italiana, non è certo azzardato spiegarlo nel medesimo contesto economico e sociale che è alla base della «popular music revolution» descritta da Scott (2008; 2009). La stessa storia dell'opera italiana potrebbe essere riletta, e senza grandi forzature, come la storia di un repertorio popular diffuso e recepito in ambiente borghese e urbano. La centralità assunta da questo repertorio diviene allora uno dei simboli dell'identità culturale italiana. Un fatto che spiega, fra l'altro, perché la riscoperta dei materiali folklorici che caratterizza le cosiddette «scuole nazionali» europee non riguardi l'Italia, in cui la tradizione popolare-contadina rimane tutto sommato ignorata dalle pratiche colte.

L'idea di «italianità musicale», allora, era già ben codificata in Italia e all'estero quando compaiono le prime «canzoni italiane». Caratteri *musicali* e *paramusicali* «italiani» vengono riconosciuti a livello globale *in parallelo* allo sviluppo di tradizioni locali di musiche popular, nel contesto urbano delle grandi metropoli industrializzate e dei grandi scali portuali, nella seconda metà dell'ottocento. D'altra parte, la circolazione internazionale di arie d'opera (soprattutto in forma di riduzioni) e di canzoni napoletane è un aspetto decisivo nella costruzione di un repertorio di musiche d'intrattenimento condiviso a livello (quasi) globale. Se ancora non esiste, nella seconda metà dell'ottocento e nei primi decenni del novecento, una «canzone italiana» intesa come genere musicale, il legame fra l'«italianità» e l'idea di una musica «leggera» è però saldamente istituito da subito, non solo in Italia.

2.2. Radio e pubblico nazionale

Fatta salva l'esistenza e la circolazione di brani in italiano già dall'ottocento, in un paese in cui l'uso del dialetto è ancora maggioritario la radio rappresenta il punto di svolta per la nascita di una tradizione nazionale di canzone italiana. L'anno chiave è il 1924, quando l'ente radiofonico nazionale – Uri all'epoca – comincia a trasmettere con regolarità su tutto il territorio dello stato. Divenuta Eiar nel 1927, l'ente triplicherà i suoi abbonati fra il 1929 e il 1932, da centomila a trecentomila (Borgna 1992, p. 105). Il regime fascista facilita anche l'installazione di apparecchi in scuole e sedi di varie organizzazioni: nel 1939 sono novemila le radio «collettive», in sale capaci di accogliere 850mila persone (Prato 2010, p. 201).

Lo spazio dedicato a programmi di intrattenimento con canzoni cresce progressivamente in questi anni, dopo un inizio in cui quel repertorio era sacrificato a vantaggio dell'opera e dell'operetta. Già alla fine degli anni venti la «musica varia» e la «musica da ballo» (queste le etichette in uso all'Eiar) occupano insieme un terzo abbondante del palinsesto, e dieci anni dopo la «musica leggera» (che comprende canzoni e musica da ballo) è il genere più trasmesso (Prato 2010, p. 187; Fabbri 2015a). La crescita della radio accelera il declino (in primis, economico) dei luoghi di ritrovo fino ad allora codificati per la canzone – i tabarin e i café chantant – e diventa la fonte *par excellence* di diffusione di un canzoniere in italiano. La radio è ora «un mezzo di comunicazione a carattere accentuatamente nazionale, forse il più compiutamente “italiano” tra tutti, il meno legato a specifiche realtà locali» (p. 459). La programmazione nazionale, che esiste dai primi anni trenta, e le politiche monopolistiche e centralistiche del Fascismo hanno ovviamente un ruolo nell'imporre tanto uno standard linguistico,⁹ quanto uno standard di canzone, cristallizzandone le convenzioni e uniformando l'offerta. In parallelo emerge anche – in ritardo rispetto agli altri paesi – un divismo radiofonico (Ortoleva 1993, p. 450).

Dal punto di vista economico, l'avvento della radio non fa che consolidare il sistema di mercato esistente, garantendo introiti maggiori agli editori di

⁹ Se la radiofonia è stata oggetto di attenzione da parte degli storici della lingua, il ruolo delle canzoni nello stabilire uno standard linguistico condiviso, mi sembra, è rimasto sullo sfondo, e meriterebbe certo uno studio più approfondito.

musica a stampa. L'editoria musicale rafforza così una posizione di potere che solo il boom del microsolco alla fine degli anni cinquanta comincerà a mettere in discussione. La canzone arriva agli ascoltatori della radio sia dal vivo (dal 1931 l'Eiar si collega con la Sala Gay di Torino, dove Cinico Angelini dirige la sua orchestra), sia da disco: nel 1930 un accordo con i discografici permette l'utilizzo di musica riprodotta per due ore al giorno (Cavallo & Iaccio 1981).

Anche il mercato del disco è in crescita durante l'era fascista, sebbene gli anni successivi alla crisi del 1929 segnino un crollo della produzione a livello mondiale (Gronow & Saunio 1998, pp. 57 e sgg.). I 78 giri (non certo economici sia come costo al dettaglio, sia come costi di produzione) puntano di norma a un pubblico colto offrendo incisioni di lirica e sinfonica. Ancora alla fine degli anni quaranta, queste rappresentano da sole un terzo dei tre milioni di 78 giri prodotti (De Luigi 2008, p. 16), ma la novità è che la canzone comincia a essere identificata *anche* con il supporto disco. È comunque un mercato meno rilevante, per il momento, che si impennerà solo con il 45 giri e l'arrivo dei juke-box – evento che in Italia si verifica, in ritardo rispetto al resto del mondo occidentale, solo alla fine degli anni cinquanta.

Dunque, la canzone italiana ha un suo pubblico anche prima della radio, e indipendentemente da essa. Tuttavia, è con il medium radiofonico (e in parte con il disco) che l'oggetto-canzone si impone per la prima volta, presso un pubblico di massa e nazionale, come oggetto *sonoro* la cui funzione passa da «canzone “da cantare” a canzone “da ascoltare” (e, eventualmente, da ballare)» (Salvatore 1997, p. 19). Sono anche gli anni in cui la canzone si impone veramente come «dispositivo intermediale», all'interno di un «sistema aperto» e «integrato» (Sala 2016, p. 58) il cui processo produttivo riguarda e tiene insieme media differenti: se un significato «italiano» della canzone si codifica in questi anni, questo avviene in un contesto *intermediale*.

È soprattutto la natura del medium radiofonico – nazionale, centralistico – a facilitare la cristallizzazione di una certa idea di canzone italiana, o «all'italiana», talvolta con elementi patriottici o di propaganda, o caratterizzata da un certo stile di canto basato sul modello belcantistico e degli stornellatori, con elementi popolareschi. Allo stesso tempo, è l'esistenza della radio su scala nazionale, una radio che trasmette ovunque (o quasi) gli stessi contenuti, a «creare» per la prima volta un pubblico nazionale, una «comunità costellata» –

nei termini di Altman (2004a) – in cui gli ascoltatori possono *immaginare* un legame con altri ascoltatori, dando vita a una comunità, per il solo fatto che sanno che «là fuori» qualcun altro, *italiano*, sta ascoltando lo stesso programma, la stessa canzone.

Il nuovo medium contribuisce anche a fissare alcuni elementi tecnici e formali. Come ha annotato Salvatore in riferimento ai primi anni cinquanta (ma il discorso è valido anche per il periodo fascista), la «vocazione a rivolgersi “a tutti”» che caratterizza la canzone di questi anni limitava per gli autori la possibilità di essere originali, e l'«uso obbligato del microfono, ancora poco versatile, tendeva a uniformare le impostazioni vocali su criteri un po' artificiosi di “discrezione” e “morbidezza”» (Salvatore 1998, pp. 333-334). Gli elementi più tipici della canzone italiana, compresi quelli poi interpretati come deteriori, si stabilizzano allora a partire dagli anni della radiofonia, e lo stesso vale per alcuni caratteri del «canto all'italiana». La nascita della canzone italiana così come la conosciamo si spiega soprattutto nel contesto della neonata radiofonia nazionale.

2.3. Il Fascismo, la canzone, le musiche afroamericane

2.3.1. Il jazz e il regime

Un processo di cristallizzazione di elementi musicali (un certo tipo di voce, di suono, di soggetto) come «nazionali» contribuisce naturalmente il contesto del regime: la canzone italiana è anche uno strumento di propaganda, e la sua «italianità» è funzionale alle politiche del Fascismo. In effetti, la codificazione di una «italianità» della canzone in concomitanza storica con la sua diffusione presso un pubblico radiofonico nazionale va ricercata, in prima battuta, nelle politiche culturali del regime fascista, e nei suoi tentativi di filtrare e controllare l'afflusso di musiche di origine straniera, soprattutto afroamericana. Quelli che seguono la prima guerra mondiale sono nel mondo gli «anni del jazz», in cui si assiste alla diffusione globale di alcune musiche, soprattutto da ballo, sintetizzate nel contesto di comunità diasporiche di origine africana, o che hanno comunque una forte componente «africana».

In questi anni il termine «jazz», variamente storpiato dalla stampa italiana o usato in forme variabili («(il/lo) jazz band»), ha tutto fuorché un

significato univoco, e raccoglie fatti musicali che oggi sarebbero distinti in generi diversi. Se è vero che nella seconda metà degli anni venti il «jazz» è la moda musicale, lo è «[f]orse più la parola che la musica» (Mazzoletti 2004, p. 107). «Jazz» indica per metonimia tutto un complesso di musiche afroamericane, mentre comincia ad assumere nel linguaggio degli specialisti un significato più ristretto, e più simile a quello contemporaneo (si comincia cioè a formare un canone di musicisti jazz).

La ricezione del «jazz» (o si dovrebbe dire *dei* «jazz») in Italia fino alla seconda guerra mondiale e le reazioni contrastanti nei suoi confronti da parte di pubblico e intellettuali sono state riccamente documentate da Adriano Mazzoletti (2004, pp. 175 e sgg.). L'atteggiamento verso queste musiche non è univoco negli anni del Fascismo. Il regime mostra nei confronti del jazz «sentimenti ancipiti» (Piazzoni 2011, p. 28) e, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il tasso di tolleranza o di accettazione è abbastanza alto in alcuni periodi, specie nella pratica. Fino al 1942, con l'ingresso degli Stati Uniti in guerra, non ci sono veri e propri divieti (Ortoleva 1993, p. 459) e i primi anni dell'era fascista segnano addirittura un'inversione di tendenza in positivo rispetto al periodo precedente: il regime non si era ancora espresso sul jazz, che era considerato musica da ballo, «e il ballo era di gran moda fra i gerarchi» (Mazzoletti 2004, p. 107). Solo dal 1928 i giornali fascisti cominciano ad attaccare il jazz con più vigore. Si può citare questo noto passo:

è stupido, è ridicolo, è antifascista andare in solluchero per le danze ombelicali di una mulatta o accorrere come babbei a ogni americanata che ci venga d'oltreoceano! Dobbiamo crearle noi le nostre forme di vita, d'arte e di bellezza, così come ci stiamo creando la nostra forma di governo, le nostre leggi e le nostre originalissime istituzioni.¹⁰

Nel 1929 esce l'aspro pamphlet *Jazz Band* di Anton Giulio Bragaglia (1929) – il cui successo fu comunque scarso (Mazzoletti 2004, p. 186) – e nello stesso anno *Il popolo d'Italia* invita alla «tutela del patrimonio musicale», a «dare un'impronta di schietta italianità oltre che alla nostra arte ai nostri costumi, ai nostri passatempi, ai nostri giochi»:

¹⁰ Carlo Ravasio, «Fascismo e tradizione», *Il Popolo d'Italia*, 30 marzo 1928. Citato in Borgna 1992, p. 107.

Eppure oggi, in pieno Fascismo, noi che possediamo un patrimonio musicale che è fra tutti quelli dei popoli civili indubbiamente il più ricco ed il più vario (si va dall'oratorio al melodramma, dalla sinfonia, al quartetto, dalla lirica alla danza) noi ci siamo rassegnati a riconoscere, incontestato e incontrastato, il predominio della musica selvaggia dei negri.¹¹

La propaganda fascista contro la musica «negroide» è ormai divenuta quasi un luogo comune, e viene perlopiù ricordata nei suoi elementi più aneddotici e folkloristici, come l'italianizzazione dei nomi propri e dei titoli dei brani. La diffusione di determinati termini che oggi ci paiono indice di razzismo («negro» su tutti, che rimane in uso fino almeno agli anni settanta senza connotazioni dispregiative), così come certe stilizzazioni di tratti somatici nelle rappresentazioni grafiche (si veda la copertina del citato *Jazz Band*, Bragaglia 1929) vanno considerate nel contesto dell'epoca, in cui non costituivano una trasgressione razzista nel senso odierno. La stessa iconografia del musicista jazz, gli stessi luoghi comuni, si ritrovano con facilità sulle pagine dei rotocalchi popolari del dopoguerra – segno di come la guerra non rappresenti un particolare momento di rottura, in tal senso.

Ciò non significa che le politiche del Fascismo non attuassero discriminazioni razziste. Questo è vero in particolare nel quadriennio che va dall'emanazione delle leggi razziali (1938) alla dichiarazione di guerra agli Stati Uniti (fine del 1941), e ancora negli anni della guerra. Ce lo conferma un editoriale su un *Radiocorriere* del 1939: l'autore – forse lo stesso direttore dell'Eiar Giulio Razzi – riporta di come l'ente abbia ridotto «la musica straniera ad una percentuale assolutamente trascurabile», e addirittura «eliminato le musiche di autori ebrei e negri». ¹² E tuttavia, non è tanto con il razzismo in sé che si spiega l'atteggiamento del Fascismo nei confronti di queste musiche. Le ragioni vanno piuttosto cercate in due temi chiave dell'ideologia fascista, strettamente connessi fra loro: quello dell'autarchia produttiva, cara al regime in tutti gli ambiti dell'industria (e quella culturale non fa eccezione), e quello dello spirito nazionale, dell'«italianità» – appunto.

¹¹ Guido Carlo Visconti, «Fuori i Barbari!», *Il Popolo d'Italia*, 13 settembre 1929. Citato in Mazzoletti 2004, p. 188.

¹² «Ancora della musica leggera», *Radiocorriere*, a. 15, n. 10, 5-11 marzo 1939, p. 5. Citato in Fabbri 2015a, p. 233.

2.3.2. Autarchia, pragmatismo e «italianità» della canzone

L'Eiar, allora, osteggia e ostracizza musica e musicisti stranieri innanzitutto *in quanto stranieri*, e dall'entrata in guerra in poi in quanto nemici. Il caso del direttore d'orchestra inglese Claude Bampton, assunto nel 1935 e rapidamente licenziato anche per il peggioramento dei rapporti con la Gran Bretagna è esemplare (Mazzoletti 2004, p. 327-329). La programmazione della radio esclude in primo luogo la musica d'importazione, quella «di carattere negro» e «con ritornelli cantati in inglese» (p. 328), mentre la musica italiana di influenza afroamericana riesce, complice qualche escamotage dei musicisti e il pragmatismo dei dirigenti, a trovare comunque i suoi spazi. Lo stesso autore dell'editoriale sopra citato, nell'auspicare un miglioramento qualitativo della canzone italiana soprattutto per quanto riguarda il testo, è costretto a riconoscere che

la musica leggera che si produce in Italia non è sufficiente ad alimentare le ore di trasmissione ad essa dedicate, tanto che, volendo ricorrere solo limitatamente alla musica straniera, [l'Eiar] deve rimediare con frequenti ripetizioni delle stesse musiche.¹³

Se prendiamo la propaganda per quello che è, troveremo come musiche di influenza afroamericana siano non solo ampiamente diffuse e ben metabolizzate all'interno dell'industria musicale italiana, ma addirittura necessarie al suo funzionamento. Nella pratica musicale si può riconoscere agevolmente una ricca compresenza di elementi «italiani» e «americani», ed è inesatto pensare che queste musiche circolassero solo perché tollerate dal regime, o per distrazione degli altrimenti solerti censori. Le influenze afroamericane non sono sommerse, o annidate negli interstizi sfuggiti alla censura, ma almeno per certi periodi la loro natura è spesso esplicitata. Solo così si spiegano certi riferimenti «ibridi» – come l'indicazione «stornello jazz», che compare su un 78 giri di «Fiorin fiorello» accanto alla dicitura «Prodotto italiano autarchico» (FIGURA 5.1).

¹³ *Ibidem.*



FIGURA 5.1. Etichetta di «Fiorin fiorello», 1938 [circa].

Piuttosto, si tratta di rendere il jazz il «meno americano e negroide possibile», sostituendo «ai parossismi musicali alla Armstrong e alla Ellington [...] interventi e improvvisazioni, appoggiati su un solo elemento base: la melodia», come scrive nel 1941 il popolare fascicolo periodico *Canzoniere della radio*, in un articolo dedicato al direttore inglese (ma naturalizzato italiano) Alberto Semprini.¹⁴ Ma, purché di produzione italiana, e indipendentemente dallo stile – più tradizionalista o più moderno – la «musica leggera serviva il regime nel suo complesso» (Fabbri 2015a, p. 239), e le politiche di Eiar e MinCulPop sono orientate a un approccio nei suoi confronti il più pragmatico possibile.

Nel descrivere le modalità di azione del Ministero della Cultura Popolare, e in particolare del ministro Alessandro Pavolini (in carica dal 1939 al 1943), Nicola Tranfaglia ha parlato di «modalità proprie di una moderna dittatura di massa» (2005, p. xxvii), ricordando come il ministro della cultura popolare agisse in diretto rapporto con Mussolini, con cui aveva udienza quotidiana. Di pragmatismo si tratta, perché l'«attenzione a non esagerare, a non dare indicazioni che si rivelino inattendibili o controproducenti» (*ibidem*) è al centro del lavoro quotidiano del ministro e dei suoi collaboratori. Non sorprende che anche la canzone sia oggetto delle attenzioni del Ministero, con accostamenti tristemente grotteschi: ad esempio, che si chieda di tacere circa «la cittadinanza

¹⁴ Sergio Valeri, «Alberto Semprini», *Canzoniere della radio*, fascicolo 25, 1 dicembre 1941, pp. 5-6.

italiana delle Lescano»¹⁵ e su notizie simili fino alla fine della guerra, perché questo genere di informazioni leggere «irrita i combattenti o determinate zone di opinione», poco dopo aver richiesto invece di «dare un certo rilievo alle liste dei caduti nelle incursioni aeree».¹⁶

Nel *Rapporto ai giornalisti* del 23 novembre 1941 il ministro aveva esposto i «provvedimenti ministeriali nel campo della musica leggera per il miglioramento della canzonetta», evidenziando come l'argomento non fosse da prendere alla leggera, «perché la canzonetta è un indice come un altro della mentalità di un popolo e la sua voce in certe occasioni è anche utile».¹⁷ Tuttavia l'Eiar, ammetteva Pavolini, è costretta a trasmettere canzonette «perché i combattenti le richiedono», e se trasmettesse solo musica melodica «coloro che hanno un gusto un po' pervertito della musica esclusivamente ritmica, o sincopata, praticamente andrebbero a sentire altre stazioni straniere».

In realtà – continua il ministro – a poco a poco è nata una *musica leggera nostra* in cui una certa vena melodica è risorta sullo sfondo ritmico che ha invaso il mondo compresa la Germania e il Giappone e quindi si tratta, insistendo, di avvicinarsi sempre di più *a un tipo di musica nostra* [...].¹⁸

Ancora l'anno seguente, nel *Rapporto ai giornalisti* del 9 marzo 1942, Pavolini si sente in dovere di tornare sull'argomento, stimolato dalle polemiche che vede affiorare «specialmente nella terza pagina» dei giornali: il «desiderio delle masse e particolarmente dei combattenti» è quello di avere canzonette alla radio. Da ciò, le politiche culturali e l'Eiar hanno

poco a poco cercato di italianizzare il tipo della musica leggera corrente, quella di creazione italiana che ha ripreso la sua via di espansione e si diffonde un po' dappertutto [...]. Si è passato poi dalla musica sincopata dell'America a una musica con prevalente carattere ritmico in tutto il mondo. Su questo sfondo ritmico è rinata nella musica leggera italiana *una vena melodica che designa queste canzoni come italiane*. Si è cercato anche a

¹⁵ Sandra, Giuditta e Caterinetta Leschan – il Trio Lescano – erano olandesi cattoliche di madre ebrea.

¹⁶ *Rapporto tenuto dall'Eccellenza Pavolini ai giornalisti, 17 giugno 1942*. Citato in Tranfaglia 2005, p. 266.

¹⁷ *Rapporto tenuto dall'Eccellenza Pavolini ai giornalisti, 23 novembre 1941*. Citato in Tranfaglia 2005, pp. 202-203; si veda anche Piazzoni 2011.

¹⁸ *Ibidem*, corsivi miei.

poco a poco di modificare il modo di cantarle, la composizione delle orchestre, ecc. Tutto questo però entro certi limiti *perché il pubblico non è chiuso in una stanza ed obbligato ad ascoltare quello che noi trasmettiamo*.¹⁹

Insomma, il fine giustifica i mezzi, e Pavolini accetta esplicitamente la «contaminazione»: l'«italianità» della canzone – che secondo il ministro starebbe nella melodia opposta al ritmo, e non tanto nel contenuto delle canzoni (Piazzoni 2011, p. 33) – non può imporsi nei gusti dei «combattenti» senza assecondarli, senza appoggiarsi cioè al successo della musica afroamericana. Casomai, il pubblico deve essere educato, progressivamente, a qualcosa di più «nostro», e meno «pervertito».

Molto più di qualunque palinsesto radiofonico o articolo di giornale, questi documenti ministeriali possono essere letti come un'incredibile fonte circa i gusti musicali degli italiani fra anni trenta e quaranta, e su come fosse interpretata la «canzone italiana». Quello che Pavolini descrive è però più che altro un auspicio, un tentativo di italianizzazione della canzone non destinato – per il momento – a lungo seguito: siamo nel 1942. Dopo il 25 luglio del 1943 il ministro scapperà in Germania, e la canzone non sarà in cima alla sua agenda. Nel periodo dell'occupazione tedesca, le politiche radiofoniche dell'Eiar sono sotto il diretto controllo nazista, e si assiste piuttosto a una «germanizzazione» del repertorio, anche di quello «italiano» (Malvano 2015, pp. 25 e sgg.).

Rimane da affrontare il tema del «carattere italiano» della canzone. Basta rileggere le fonti citate, e altre ancora che potrebbero essere riportate, per verificare come l'opposizione alle musiche afroamericane durante il regime, anche quando fondata su argomentazioni razziali, riguardi sempre e comunque il tema dell'identità nazionale. I commentatori, quando deprecano il «groviglio di ritmi» e il «tumulto assordante di rumore», o le «movenze grottesche e talvolta oscene dei selvaggi e degli scimpanzé»²⁰ lo fanno sempre in contrapposizione a una «tradizione italiana». Di che tradizione si tratta? Non certo di quella della canzone. L'ascolto dei brani prodotti in Italia durante il

¹⁹ *Rapporto tenuto dall'Eccellenza Pavolini ai giornalisti, 9 marzo 1942*. Citato in Tranfaglia 2005, p. 238. Corsivi miei.

²⁰ Guido Carlo Visconti, «Fuori i Barbari!», op. cit.

Fascismo (o almeno, di buona parte di essi) può facilmente smentire l'idea che una «canzone italiana» fondata su una qualsivoglia «purezza etnica» esistesse, negli anni trenta, se non nei desideri del MinCulPop. Elementi di «italianità musicale» sono certo riconoscibili nel repertorio della «musica leggera» del ventennio, ma altrettanto lo sono elementi «altri», di derivazione soprattutto afroamericana.

Gli elementi «italiani» non si rifanno mai, comunque, a una tradizione codificata di canzone. Più generalmente, sono caratteri musicali che erano associati sì con uno stereotipo nazionale, prima fra tutti la melodia, ma non con la «canzone italiana». Esistevano cioè «canzoni italiane», e anche «all'italiana», ma non «la canzone italiana» come sarà intesa di lì a poco, con una sua tradizione e un suo canone. Queste considerazioni sono significative soprattutto se si considera come, nel dopoguerra, le politiche della Rai promuovano una valorizzazione della «canzone italiana» usando come termine di paragone un suo passato glorioso – passato che sembra assumere, allora, contorni decisamente immaginati, se non immaginari *tout court*.

2.4. Il lungo «Trentennio»: continuità a cavallo della guerra

Le continuità nella radiofonia e nell'industria editoriale italiana a cavallo della guerra non sono difficili da dimostrare. In effetti, se si sfogliano i numeri del *Radiocorriere*, organo ufficiale della Rai che prosegue la pubblicazione dalla Milano occupata dai tedeschi fino al 29 aprile 1945, e riparte dopo una breve pausa nel gennaio del 1946 (unificando l'edizione del Nord e quella del Centro-sud nel 1947),²¹ l'unico segno di rottura apparente è la sparizione della propaganda contro americani ed inglesi. Le orchestre che affollano il palinsesto sono le stesse, e così i direttori che le dirigono, e la musica che suonano. Il ventennio fascista alla radio sembra allora allargarsi fino a diventare un «Trentennio», (Fabbri 2015a), che si estende dal 1928 (il primo anno di attività dell'Eiar) fino al 1958, l'anno della vittoria di Modugno al Festival di Sanremo, e del boom del microsolco.

Una figura emblematica di questa continuità è quella di Mauro Ruccione, già autore di «Faccetta nera», «La sagra di Giarabub», «Camerata Richard», e

²¹ Sulle vicende del *Radiocorriere* si veda anche Malvano 2015.

«Tacete!» (bastino, in questo caso, i titoli). Negli anni cinquanta Ruccione crea un «sedicente Fronte nazionale per la difesa della canzone italiana» (Salvatore 1998, p. 331) e si schiera a favore delle «più belle tradizioni canore del nostro Paese» in una lettera aperta a *Sorrisi e canzoni*.²² Soprattutto, rimane in attività come uno degli autori di maggiore successo, e fra più tipici, della canzone italiana, con brani come «Serenata celeste», «E la barca tornò sola», e «Buongiorno tristezza» (che vinse a Sanremo nel 1955). Spesso invariati restano anche, ed è altrettanto decisivo, i dirigenti della radio, a partire da Giulio Razzi, «forse il singolo attore di maggior rilievo» nel passaggio da Fascismo a democrazia (Fabbri 2015a, p. 232): direttore dei programmi dell'Eiar e poi della Rai e, in seguito, estensore del regolamento del primo Festival di Sanremo.

La tesi della continuità delle istituzioni nel passaggio dal Fascismo al dopoguerra non è una novità in ambito storiografico (Pavone 1995), e riguarda in particolar modo la radiofonia. La nuova Rai nasce dal compromesso fra la necessità di mantenere la struttura amministrativa e tecnica dell'era fascista, e la «subordinazione diretta al potere esecutivo» (Ortoleva 1993, p. 462), che finisce quasi subito con l'avvantaggiare la DC. È quasi naturale, allora, che la Rai divenga uno strumento dell'azione anticomunista e della creazione del consenso:²³ la Democrazia Cristiana mette le mani sull'ente radiofonico già nel 1945, quando il Ministero delle Poste e delle Telecomunicazioni del primo governo De Gasperi viene affidato a Mario Scelba. Se la continuità gestionale dell'ente radiofonico non viene mai messa in dubbio, nel 1947 si avvia comunque una riorganizzazione con l'insediamento di un Comitato per le direttive di massima culturali e una Commissione parlamentare di vigilanza. Dopo le elezioni del 1948 è facile per la DC consolidare un controllo già esercitato nei fatti. Fin dall'anno seguente si insedia la Commissione di lettura per la musica leggera, poi Commissione d'ascolto (Fabbri 2015a, p. 239; Bonato 2007-2008), che esprime pareri vincolanti su cosa può e su cosa non può essere trasmesso, e il cui influsso sulla produzione musicale nazionale rimane ancora in buona parte inesplorato.

²² Mauro Ruccione, «Lettera aperta di Ruccione alla Rai», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 50, 11 dicembre 1955, p. 3.

²³ Sulle modalità di creazione del consenso e i metodi della DC, si veda Crainz 1996.

Le politiche dell'Eiar prima, e della Rai poi, in un sistema di monopolio della radiofonia e nel momento che precede l'esplosione del mercato del microsolco, dettano di fatto la linea al settore editoriale. Si spiega anche così l'omologazione dell'offerta di questi anni, e la grande uniformità dei testi e dei soggetti delle canzoni. Ma il controllo ha conseguenze dirette anche sulla musica. La Rai democristiana diviene protagonista di una politica di «moralizzazione» e di una restaurazione crescente che emargina il repertorio più «moderno» e americano a vantaggio di un «ritorno alla melodia» (Prato 2010, p. 265). Non a caso, quel filone che Salvatore ha definito di «swing all'italiana» (forte di autori come Carlo Alberto Rossi, Gorni Kramer, di interpreti come Natalino Otto, Alberto Rabagliati, Trio Lescano, dell'orchestra di Pippo Barzizza) che aveva trovato i propri spazi durante il ventennio, e che prolunga la sua parabola nei primi anni dopo la Liberazione con il successo del boogie-woogie, perde poco a poco centralità (Salvatore 1998, p. 331), anche nella programmazione radiofonica (Ortoleva 2003, p. 465).

La Rai del dopoguerra, i cui abbonati superano i 5 milioni nel 1954, con un bacino di 18 milioni di utenti, punta decisamente sulla canzone, che un sondaggio del 1946 aveva dato come il genere più gradito (96%; *ibidem*). Lo permette anche il nuovo palinsesto in tre canali, con la musica colta sempre più relegata nella «riserva» della terza rete (che nasce nel 1950), e con la seconda riservata prevalentemente all'intrattenimento. È in questo contesto che viene varato, nel 1951, il Festival di Sanremo. Il Festival nasce per iniziativa e all'interno delle politiche promozionali del Casinò di Sanremo, ma la Rai vi viene coinvolta da subito, e contribuisce alla definizione della sua formula.

2.5. Un luogo comune metodologico: Sanremo «specchio della nazione»

In una bibliografia sulla canzone italiana quantomeno lacunosa, il Festival di Sanremo rappresenta un'eccezione. Oltre a una sterminata offerta di pubblicistica sul tema (dizionari, raccolte iconografiche, repertori di aneddoti) esiste infatti un buon nucleo di lavori «seri» sul festival, di ispirazione e impostazione piuttosto varia. Ai lavori di Gianni Borgna (1980; 1998), e – più recentemente – a quelli di Serena Facci e Paolo Soddu (2011), di Roberto Agostini (2007; 2013), e dello storico Leonardo Campus (2015) si devono

sommare un'infinità di riferimenti in testi storici, sociologici, di costume, sulla storia dei media. Se gli storici italiani non si sono occupati seriamente di canzone, né hanno usato la canzone come fonte storica (fino a tempi recenti, almeno: CAPITOLO 2.3), Sanremo sembra godere, in totale controtendenza, di una considerazione particolare, e si guadagna sovente citazioni in opere «serie» sulla storia nazionale (come affermato da Pivato 2002, p. 22; Campus 2015, p. 5).

Questa attenzione a Sanremo rafforza, anche nell'analisi storica e sociale, un principio del senso comune che quasi da subito ha accompagnato il Festival: l'idea di Sanremo come «specchio della nazione». Sarebbe cioè possibile raccontare l'Italia (e in particolare l'Italia del secondo dopoguerra) attraverso il Festival, e quelle canzoni rispecchierebbero la società italiana a loro contemporanea. È una tesi storiografica ben radicata, e pienamente compatibile con la scelta, comune a molta bibliografia, di concentrarsi sui «decenni d'oro» di Sanremo,²⁴ e cioè sugli anni cinquanta e sessanta. Ed è un assunto che si iscrive, senza che abbia mai destato troppe riflessioni critiche, già nel titolo – o nel sottotitolo – di molti di questi contributi: «Parole e suoni raccontano la nazione» (Facci & Soddu 2011), «L'Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo» (Campus 2015), «Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra storia» (Borgna 1998), e altri esempi si potrebbero agevolmente trovare.

Nelle interpretazioni che del Festival sono state date si disegna una traiettoria perfettamente coerente con gli sviluppi del dibattito culturale italiano. È interessante provare a storicizzare queste interpretazioni. Nella percezione della critica «di sinistra», il Festival è stato – ed è, in parte – l'emblema delle miserie della società italiana, sineddoche non solo di tutta la «musica leggera» (in senso deteriore), ma anche di quello che la «musica leggera» rappresenterebbe: l'alienazione dell'individuo, il dominio del mercato, le politiche conservatrici degli enti pubblici e dell'industria culturale, la mentalità retrograda della nazione. Una citazione, quasi a caso, dalla ricca bibliografia a tema:

²⁴ Fa eccezione Facci & Soddu 2011.

il festival dei primi sette anni è senza storia: non fa che consacrare e continuare la canzonetta degli anni quaranta, sopravvissuta alla guerra e al dopoguerra, accentuandone e portandone all'esasperazione i caratteri più scopertamente conformistici e sollecitatori del consenso. (Straniero 1978, p. 165)

Quello della «canzonetta» come strumento di consenso, medium «cattivo» in grado di rimbambire le masse, è un tema che taglia tutta storia della critica sulla canzone italiana fin dagli anni cinquanta, che si innesta sulle riflessioni sulla cultura di massa negli anni sessanta e che prosegue sulla stessa linea, senza particolari aggiornamenti, negli anni settanta. *La grande evasione* (Borgna 1980a), primo testo critico interamente dedicato al Festival, si colloca al culmine di questa parabola, e sembra chiudere simbolicamente il decennio dei settanta riproponendone per l'ultima volta l'intero repertorio ideologico e lessicale. Lo fa a partire dal titolo, che riprende un tema (e un vocabolo) caro ad Adorno, attraverso la premessa metodologica («Appunti su egemonia e blocco storico-ideologico nel pensiero di Gramsci, ovvero perché il socialismo passa anche per Sanremo»), fino ai capitoli dedicati a «festival come industria e come “apparato egemonico”», o a «falsa protesta e “rivoluzione passiva”».

Il successivo lavoro di Borgna su Sanremo (1998), rielaborazione del primo, espunge quasi totalmente questo genere di discorso, anticipando le più recenti e oggi familiari letture del Festival – post-riflusso, per così dire. In questa «nuova» concezione, le canzoni del Festival, bonarie e innocue, «dicevano del bisogno di un presente che prendesse cautamente le distanze dalle tentazioni dell'immediato passato e dalle tracce profonde che aveva lasciato», e testimoniavano «di una condizione più sfaccettata» legata alla «faticosa nascita della democrazia» (Facci & Soddu 2011, pp. 34-35). Le canzoni si spiegherebbero cioè nel contesto di una

Italia post-bellica, bisognosa di generose ricostruzioni, di guarire ferite, di ritrovare ideali e un senso della patria che si era smarrito [e che] aveva bisogno di una canzone che esprimesse tutto questo. (Castaldo 1990, p. 711)

In entrambe le interpretazioni, il Festival di Sanremo diviene oggetto di interesse di studio non come fenomeno musicale e spettacolare in sé, quanto piuttosto come *fenomeno di costume*, simbolo (o «specchio», appunto) di

qualcos'altro. In questo, il Festival è anche l'emblema della difficoltà di occuparsi di popular music dal punto di vista delle pratiche musicali. Gli «stratagemmi retorici» che Peppino Ortoleva ha riconosciuto come tipici degli studi sulla canzone informano buona parte dei lavori su Sanremo: la «presa di distanza» dall'oggetto con ironia o sussiego; la «nobilitazione» di un singolo musicista (o di un genere) che, nel caso di Sanremo, permette di salvare qualche buona canzone e sommergere il resto; e soprattutto la derubricazione della canzone a «indizio» per studiare «appartenenze sociali» e «identità del suo pubblico» (Ortoleva 2008, p. 307). Ovvero, l'assunto di Sanremo come «specchio dell'Italia». Il Festival è così diventato, tanto nel senso comune quanto in molta critica, l'emblema della «canzone italiana», e con essa della società italiana tutta. Usare Sanremo per fare storia sociale è naturalmente non solo legittimo, ma anche fondato metodologicamente nella pratica della storiografia post-*Annales*, che usa le «canzoni come fonte storiografica» ai fini dell'«allargamento del campo della ricerca storica» (Campus 2015, p. 3; si veda anche De Luna 2004). Tuttavia, se si aderisce a questo paradigma del rispecchiamento, la ricerca su Sanremo può finire con il sacrificare proprio quello che dovrebbe essere il suo tema primario: la canzone.

Nel seguire i cambiamenti (o l'immobilismo) della società italiana in rapporto alle canzoni di Sanremo si usa come termine di paragone un'idea di «canzone italiana» fissa, stabile, coerente, spesso stereotipata e ridotta a cliché. E si trascura il fatto che Sanremo ha contribuito a creare (se non direttamente «inventato») quella stessa idea di canzone: ha contribuito a cristallizzarne gli elementi formali e tematici, e la ha associata perennemente a una rete di significati. Primo fra questi: l'«italianità», l'idea che una canzone possa contenere lo spirito nazionale e che possa quindi «rispecchiare» qualcosa che succede nella società. Ma è la canzone stessa a essere *dentro* la società, agente attivo ed elemento passivo allo stesso tempo. Si torna, allora, alla domanda iniziale: *quale* canzone italiana? Che elementi di coerenza interna, e di «italianità» aveva nei primi anni cinquanta quella che andava sotto l'etichetta di «canzone italiana» – al netto, ovviamente, dell'essere cantata *quasi sempre* in lingua italiana? Come era recepita dai pubblici di quegli anni? Che ruolo hanno Sanremo, e le politiche della Rai nel creare questa idea di «canzone italiana»? In sostanza, come e quando nasce la «canzone italiana» così come la conosciamo?

3. L'invenzione della «canzone italiana»

3.1. Sanremo e l'«italianità» della canzone

3.1.1. Restaurazione e valorizzazione: la Rai e Sanremo

Se si indaga sulla nascita dell'idea di «canzone italiana», i proclami che accompagnano il lancio del primo Festival di Sanremo nel 1951 sono particolarmente rivelatori. Merita riportare un lungo stralcio del primo articolo che il *Radiocorriere* dedica al Festival.

Una nuova iniziativa, volta a valorizzare la canzone italiana è stata recentemente promossa dalla Rai e avrà, questa settimana, la sua realizzazione conclusiva. L'intento principale è quello di promuovere un elevamento nel campo della musica leggera italiana, compatibilmente con i presupposti "popolari" propri del genere in se stesso, ma in maniera da colmare le sensibili manchevolezze che vi si riscontrano oggi, e da soddisfare le sia pure elementari esigenze estetiche che anche la canzone, in quanto espressione musicale, propone. Non va infatti dimenticato che spesso la canzone, nei suoi esempi migliori, ha saputo raggiungere una raffinata misura artistica ed un elevato livello espressivo, e che ad essa hanno rivolto il loro interesse, e talora fornito un contributo concreto, famosi artisti e intellettuali di quasi ogni paese [...].²⁵

Dunque, «elevamento» del livello *ma* non troppo («compatibilmente con i presupposti "popolari" propri del genere»), e rimando alla condizione contemporanea della canzone italiana, «in maniera da colmare le sensibili manchevolezze che vi si riscontrano», nonostante le sue «esigenze estetiche» siano «elementari». La volontà di elevare il livello artistico della canzone italiana sarà un tema chiave del dibattito su di essa a partire, soprattutto, dalla fine degli anni cinquanta, e in maggior misura durante i sessanta. Queste ambizioni dichiarate potrebbero suonare fuori posto nel contesto di Sanremo, specie se se ne considerano gli esiti. Tuttavia, questa rete di discorsi sulla rivalutazione della canzone non ha valore solo anedddotico, ma è indice di qualcosa di più profondo in atto in quegli anni. L'articolo prosegue:

L'influsso della musica popolare afro-americana e ispano-americana – le cui due correnti principali, quella jazzistica e quella cubana e brasiliana, si ramificano in una infinità di

²⁵ «Il festival della canzone italiana a Sanremo», *Radiocorriere*, a. 28, n. 5, 28 gennaio-3 febbraio 1951, pp. 16-17.

filiazioni commerciali e si intorbidano ingrossandosi – [...] è divenuto via via più rilevante e col trascorrere degli ultimi anni ha impresso una fisionomia esotica alle canzoni dei diversi paesi europei *attenuando sempre più i caratteri originali* di queste e *l'aderenza al substrato etnico e sentimentale dei popoli da cui scaturiscono*. La canzone italiana, che discende dai canti napoletani e dalle romanze e si collega ad una *tradizione lirica insigne ma scarsa di evoluzioni recenti*, è andata particolarmente soggetta a questo influsso ed è venuta a mancare, negli ultimi anni, di un carattere originale e vivo. Con una serie di iniziative, la Rai cerca appunto di promuovere la rinascita di uno spirito veramente attivo nella canzone italiana e l'acquisizione di una individualità spiccata, indirizzando in tal senso gli autori e gli editori musicali.²⁶

Non è difficile riconoscere, nella critica alla «musica popolare afro-americana e ispano-americana», nel richiamo al carattere «originale» e al «substrato etnico», lessico e ambizioni simili a quelle della critica di epoca fascista. Ma a che cosa stanno guardando, i funzionari Rai, quando parlano della «canzone italiana [...] che discende dai canti napoletani e dalle romanze e si collega ad una tradizione lirica insigne ma scarsa di evoluzioni recenti»? Che repertorio hanno in mente? Quello che la Rai sta proponendo è di fatto una *restaurazione*, o un *revival*, della canzone italiana, ma quel passato migliore a cui guardano i burocrati dell'ente come modello per migliorare la canzone a loro contemporanea – in realtà – non sembra essere mai esistito, esattamente come non esisteva, prima di allora, una «canzone italiana» pensata con tali elementi di coerenza interna.

Se si segue il *Radiocorriere* in questi anni, i riferimenti alla finalità di elevare la qualità della canzone e «valorizzare la musica leggera»²⁷ compaiono con frequenza proprio a partire dal 1951, né particolari proclami si ritrovano negli anni precedenti. A riprova di come il Festival nasca nel contesto di un generale ripensamento delle politiche culturali della Rai, appena una settimana dopo l'annuncio della nuova manifestazione il *Radiocorriere* torna sul tema del rilancio della canzone attraverso un recupero dei suoi «caratteri originari».

²⁶ *Ibidem*, corsivi miei.

²⁷ Così si esprime il direttore della giuria del Festival del 1951, Pier Bussetti, in Gianni Giannantonio, «Il mondo cambia, le canzoni no», *Radiocorriere*, a. 28, n. 7, 11-17 febbraio, 1951.

Nella serie delle iniziative che la Radio ha promosso e promuove con l'intendimento di valorizzare la canzone italiana, di *riportarla ai suoi caratteri originari*, di elevare il livello artistico e la qualità espressiva della musica leggera e quindi, nel contempo, il gusto del vasto pubblico cui essa si rivolge, un nuovo contributo è stato ora fornito dalla Rai e le sue realizzazioni vengono presentate in questi giorni agli ascoltatori, quasi contemporaneamente a quelle del Festival della Canzone di San Remo.²⁸

L'articolo prosegue lamentando il «perdurare e anzi il più profondo radicarsi del procedimento "standard" [...] nella stesura del testo e della musica delle canzoni», confrontando il presente della canzone italiana, con «la consuetudine dei grandi melodisti napoletani, dei famosi autori di romanze e dei canzonieri del periodo aureo del varietà e del cabaret», e con la *chanson* francese. Il paroliere si limiterebbe a un «adattamento ritmico senza vera libertà di inseguire le immagini suggerite dalla fantasia».

In questo rimare a freddo su uno schema prestabilito, oltretutto nella sempre maggiore diffusione di forme derivate dalla musica popolare afroamericana e latino-americana, e nel loro influsso sui gusti del pubblico, si è talora pensato di identificare una delle cause dell'anodinità della canzone italiana e della fievolezza delle sue espressioni attuali, pur riconoscendo che vi concorrono alcuni fattori "costituzionali", quali la scarsa duttilità della lingua italiana rispetto agli andamenti ritmici oggi in voga.²⁹

La radio si fa dunque carico, continua l'articolo, delle numerose «voci che si sono levate auspicando una "rinascita" della canzone italiana», e ha coinvolto i migliori autori commissionando loro un testo da far musicare. Le canzoni selezionate, che saranno trasmesse in programmi speciali, entreranno poi nel repertorio dell'orchestra del maestro Donadio, affinché la musica leggera italiana «adempia soddisfacentemente e con dignità di forma a quella funzione ricreativa che le è propria».

Ancora nel 1952, nel presentare la seconda edizione di Sanremo, quella che ne sancisce il successo nazionale, l'estensore dell'articolo tira in ballo ancora il modello francese, il ruolo degli intellettuali nel migliorare una «tradizione

²⁸ «Un invito della radio ai canzonieri», *Radiocorriere*, a. 28, n. 6, 4-10 febbraio 1951, pp. 16-17. Corsivo mio.

²⁹ *Ibidem*.

insigne ma scarsa di evoluzioni recenti [...] venuta a mancare negli ultimi tempi di un vivo carattere originale e [...] soggetta ad influssi esotici che ne alteravamo la intima natura e la aderenza al substrato etnico del popolo».³⁰ Lo annuncia persino Nunzio Filogamo, all'inizio della prima serata del Festival di quell'anno:

Il senso della manifestazione, come è noto, è quello di valorizzare ed elevare qualitativamente le espressioni della musica leggera del nostro paese.³¹

Cenni a queste politiche culturali, negli stessi anni, emergono anche nella rubrica «Notizie della radio» sul periodico *Approdo letterario* (sempre della Rai), che comincia le sue pubblicazioni nel 1952. Secondo il trimestrale culturale, per l'«abbondanza» delle «iniziative nell'esteso dominio della musica leggera», addirittura «si sente la necessità di una selezione»,

così come si avverte il bisogno che le forme tipicamente italiane continuino a vivere e a distinguersi da quelle straniere, mantenendo quel prestigio e quel livello artistico che le hanno rese illustri.³²

Si annuncia anche un «nuovo grande referendum destinato, come altre precedenti manifestazioni, a rialzare le sorti e a migliorare le fortune della canzone italiana».³³

La promozione di manifestazioni come il Festival, dal punto di vista della Rai, è un modo per soddisfare la propria domanda di canzoni, e riaffermare il proprio controllo (che è anche contenutistico e stilistico) sull'offerta. In quanto maggior committente di «musica leggera» in Italia e principale interlocutore per gli editori musicali, e con la crescente crisi del varietà, la Rai cerca cioè di consolidare la propria posizione di forza. Il successo di Sanremo sortisce sicuramente degli effetti in tal senso. Prima della guerra il problema dell'Eiar,

³⁰ N.T., «Il secondo festival della canzone italiana», *Radiocorriere*, a. 29, n. 5, 10-16 febbraio 1952. Sono argomentazioni che tornano nei discorsi degli intellettuali sulla canzone, in varie sedi: si veda il CAPITOLO 8.

³¹ *Sanremo 1952. Cari Amici Vicini E Lontani*, via Asiago 10, 2013, CD, disco 1, traccia 1.

³² G.B. Bernardi, «Notizie della radio», *Approdo letterario*, a. 2, luglio-settembre 1952, pp. 126-127.

³³ G.B. Bernardi, «Notizie della radio», *Approdo letterario*, a. 2, gennaio-marzo 1953, pp. 128-129.

per ammissione di Giulio Razzi, era la mancanza di un numero di canzoni adeguato alle necessità della messa in onda, per poter rimpiazzare gli autori «ebrei e negri». ³⁴ Nel 1952, secondo una stima dello stesso, la radio trasmette poco meno di ottomila canzoni sulle tre reti, passando ogni brano una dozzina di volte, e necessitando dunque di almeno settecento canzoni all'anno. ³⁵ Nel 1956 il problema sembra essersi addirittura ribaltato: se l'obiettivo fissato nel 1951 – innalzare il livello della canzone italiana – è rimasto invariato, ora

la produzione della canzoni in Italia è abbondante, troppo abbondante: e da qualche anno a questa parte si è ancor più dilatata, poiché agli autori affermati si sono via via aggiunti, come è naturale, i più giovani, tra i quali molti aspiranti autori non sufficientemente dotati. ³⁶

Sono ora oltre diecimila le canzoni che arrivano alla Commissione di lettura: si rende dunque necessario un «contingentamento»: il 40% della produzione «sarà fornito dalla produzione edita e da quella provocata ad invito della Rai», ³⁷ e il resto sarà garantito da due concorsi annuali. È una mossa unilaterale, questa dell'ente pubblico, che attira le critiche degli editori musicali, ³⁸ ma che piace ad alcuni autori. Viene interpretata da alcuni come un passo concreto verso un miglioramento qualitativo del livello della canzone: «la canzone italiana sarà messa su una base di sicurezza nei confronti di quella straniera e sarà pure possibile difenderla dalla concorrenza della canzone regionale», afferma soddisfatto Mario Ruccione dalle pagine di *Sorrisi e canzoni*. ³⁹ Soprattutto, si tratta di un forte aiuto alla produzione nazionale in chiave, ancora, protezionistica e di monopolio da parte della Rai.

Questa mossa arriva a distanza di pochi mesi dal Sanremo 1956, molto criticato per la presenza del direttore inglese «star» George Melachrino, che sarà rapidamente licenziato per ragioni decisamente pretestuose. Molto meglio – scrive *Sorrisi e canzoni* – il suo sostituto Trovajoli, che «saprà certamente

³⁴ «Ancora della musica leggera», *Radiocorriere*, op. cit.

³⁵ Angelo Nizza, «Carosello di canzoni al Festival di Sanremo», *Nuova Stampa Sera*, 30 gennaio 1952, p. 3.

³⁶ «Concorso per 150 canzoni», *Radiocorriere*, a. 33, n. 21, 20-26 maggio 1956, p. 3.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Il comunicato degli editori si può leggere in: «Orchestra», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 21, 20 maggio 1956, p. 3.

³⁹ *Ibidem*.

portare, col suo repertorio, la “ventata di rinnovamento”, senza però falsare la natura stessa della canzone italiana». ⁴⁰ Lo stile dell’inglese, in particolare, è criticato perché non sarebbe adatto alla «tradizione» del Festival. Sanremo, in cinque edizioni, è già divenuto una «tradizione», «per alcuni da salvaguardare, per altri da rifondare» (Facci & Soddu 2011, p. 58). La codificazione della formula-festival, e del tipo di canzone «italiana» a essa collegata, si è completata nel giro di pochi anni.

La salvaguardia di una sedicente «tradizione» e la promozione di una certa idea di «canzone italiana» che accompagnano la nascita e il successo di Sanremo sono dunque spiegabili nel contesto delle politiche della Rai. Anche il «protezionismo» – o meglio, la valorizzazione della produzione italiana su quella straniera – è una strategia dell’ente per consolidare il proprio monopolio sulla diffusione di canzoni, e facilitare un controllo centralizzato sull’editoria musicale.

3.1.2. Il successo della formula-festival

Sanremo non inventa certo la formula del festival, che è ben radicata nella storia della canzone in Italia a partire, almeno, da Piedigrotta (Prato 2010, p. 261), ma certamente la rilancia e popolarizza per soddisfare i suoi fini. Dopo il successo di Sanremo, i festival sbocciano ovunque: Prato (*ibidem*) ne elenca diverse decine a diverso tema, ma tutti incentrati sulla canzone italiana, variamente declinata fra tematiche regionali o varie. Nel 1955 nasce addirittura, a Como, un «Festival dei Festival».

In questo fiorire di rassegne e premi, i riferimenti alla valorizzazione della canzone e/o al suo carattere nazionale sono praticamente obbligati. Si veda ad esempio il bando di un concorso di quegli anni, *Il pentagramma d’argento*:

Le canzoni, versi (in italiano ed eccezionalmente dialetto napoletano), e musica, pur non trascurando la ritmica moderna, debbono ispirarsi alle tradizioni della canzone italiana, basate sul sentimento e giocondità del nostro popolo. (Prato 2010, p. 262)

⁴⁰ «Orchestra», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 16, 15 aprile 1956, p. 3.

O quello del *Concorso Carisch della canzone* del 1954, «il più grande concorso dell'anno»:

I premi e le garanzie della Carisch sono tali da incoraggiare anche il più umile fra gli autori, il quale potrà contare sulla serietà dell'iniziativa che mira a valorizzare la canzone italiana e portare alla luce qualche bella melodia destinata a vivere a lungo e non a perire fra la moltitudine dei motivi troppo comuni.⁴¹

O ancora una cronaca di Angelo Nizza dal Festival di Velletri, in questi anni considerato come «l'anti-Sanremo».

Occorre sottolineare anzitutto il buon successo del IV Festival della canzone, che ha visto un netto ritorno, da parte di compositori e “parolieri” alle più schiette fonti della tradizione italiana con composizioni che, pur conservando la stesura ritmica che le rende adatte alla funzione di ballabili (indispensabile per lo sfruttamento editoriale), si va allontanando dalle imitazioni troppo dirette della produzione nordamericana e afro-cubana. Compositori e parolieri sembrano infine persuasi che la strada battuta fin qui era sterile e che i modi, i risvolti armonici, gli spunti melodici di oltre Atlantico vanno lasciati alla produzione di quei paesi [...] e che bisogna ritornare alla nostra canzone, fresca, emotiva, ricca di un passato gloriosissimo. [...] fino all'anno scorso, per trovare una canzonetta popolare nostra, dovevamo rifugiarci nel genere partenopeo e cercare [nella canzone napoletana] un po' di musica indigena, non imitata, non importata, non “ispirata” dalla piccola lirica di altre genti.⁴²

Anche il secondo Festival Dialettale, a Catania, definisce in modo analogo il suo campo di interesse: «espressione genuina dell'anima musicale Italiana [sic]». ⁴³

La moltiplicazione dei festival risponde alla crescente domanda di canzoni della Rai, e non c'è da stupirsi dunque che le proposte delle diverse rassegne e i relativi regolamenti mostrino grande coerenza con le politiche dell'ente. Tuttavia, i festival sono anche eventi pubblici, da seguire nei teatri e nelle piazze, o in radio e televisione. Il loro successo risponde tanto alle esigenze dell'industria editoriale e della radio quanto ai nuovi bisogni del pubblico. Il

⁴¹ Annuncio «Concorso Carisch», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 33, 15 agosto 1954, p. 10.

⁴² A.N. (Angelo Nizza), «La canzone italiana ritorna alle origini», *Stampa Sera*, 6-7 febbraio 1956, p. 3.

⁴³ «Altri festival - Parigi», *Musica e Dischi*, n. 88, gennaio 1954, p. 20.

contesto è quello di una nuova organizzazione del tempo libero degli italiani, prima della guerra saldamente monopolizzato dal regime e ora in crescita e «liberalizzato» dall'opposizione fra l'associazionismo cattolico e quello di sinistra. Se i programmi culturali di questi differiscono (come è prevedibile), non altrettanto si può dire per quelli musicali, che in entrambi i casi mettono al centro la «musica leggera». E se la Chiesa non sempre favorisce il ballo (a differenza del PCI: Gundle 1995, p. 146) per vari motivi,⁴⁴ tuttavia appoggia la canzone. La Sagra della Canzone Nova per canzoni italiane a tema cristiano, organizzata dalla Pro Civitate Christiana di Assisi, è trasmessa dalla Rai e si guadagna una dura critica dalle pagine della rivista *Il Mulino*.⁴⁵

La dimensione della gara introdotta dal boom dei festival è anche fondamentale nel ridisegnare i discorsi possibili intorno alla canzone. La competizione fra canzoni o artisti può riguardare concorsi o festival, essere basata sul giudizio di una giuria, su esperti veri o presunti, o democratizzata con il coinvolgimento del pubblico, essere dal vivo o previo invio di spartito: tutte soluzioni sperimentate da Sanremo in vari abbinamenti, nel corso del suo primo decennio di vita. O, ancora, può essere gara di successo, e valutare in termini di popolarità il pezzo più eseguito, il disco più venduto, l'artista più applaudito. In ogni caso, la competizione *introduce un elemento di valutazione* che plasma i discorsi intorno alla canzone di conseguenza. Il riconoscimento di una «italianità» della canzone diviene allora un elemento discriminante di validazione, tanto in positivo quanto in negativo. Da un certo punto di vista, si può affermare che in questi anni i discorsi sulla canzone sono possibili proprio perché esistono le competizioni, perché le canzoni, o i cantanti, possono essere comparati fra loro. Sanremo e i suoi emuli rendono possibile tutto questo per la prima volta, e a livello nazionale: «[s]iamo riusciti a creare il tifo per la canzone», rispondeva Pier Bussetti – direttore del Casinò di Sanremo – a Mario De Luigi senior, che si interrogava sull'inatteso successo del Festival (De Luigi 1980, p. 24). Bussetti mostrava di aver compreso perfettamente il punto.

⁴⁴ Sulle politiche culturali del PCI, la popular music e il ballo, oltre al citato Gundle 1995, si veda: Consiglio 2006; Fanelli 2014, e il CAPITOLO 8.1.3. Sul ballo, il CAPITOLO 6.

⁴⁵ «La sagra della “canzone nova”», *Il Mulino*, a. 5, n. 8, agosto 1956, pp.552-4. Una curiosità: vi partecipa, come autore (insieme a Carlo Donida) per Nicola Arigliano e Joe Sentieri, il futuro semiologo e musicologo Gino Stefani (Stefani 2009).

3.1.3. Il tifo per la canzone, le riviste popolari e la costruzione dell'italianità

Gli anni del successo dei festival della canzone italiana sono anche gli anni in cui, in Italia, si allargano gli spazi per il repertorio popolare: sulla radio, sui dischi, dal 1954 in televisione. In parallelo fiorisce il settore della stampa popolare, che dedica spazio crescente alla canzone e ai suoi divi. Già prima della guerra riscuoteva grande successo il *Canzoniere della radio*, pubblicato dall'editore Campi di Foligno, che riportava i testi dei brani trasmessi dall'Eiar, e che continua la sua pubblicazione anche oltre il 1945. Campi, che pubblicava anche alcuni classici della stampa popolare come l'*Almanacco Barbanera*, aumenta l'attività nel dopoguerra facendo uscire diverse serie di canzonieri periodici, con le sole liriche, intitolati in vario modo: *Canzoni di primavera*, *Canzoni alle stelle*, *Canzoni al sole*, *Canzoni al vento*, *Canzoni al chiar di luna...* Con una mossa che si rivelerà particolarmente azzeccata, l'editore si aggiudica l'esclusiva per la riproduzione dei testi di Sanremo, e dal 1951, in corrispondenza con il primo Festival, lancia *Sorrisi e canzoni* (diventerà, in seguito, *Sorrisi e canzoni TV*). Oltre ai testi delle canzoni di successo e ai programmi della radio, la nuova rivista comincia a pubblicare anche articoli, a tema musicale e non solo: interviste con servizi fotografici ai divi, pezzi di costume, gossip sulle star, novità sul jet-set internazionale... In breve tempo, *Sorrisi e canzoni* diventa uno dei rotocalchi di maggior successo in Italia (anche grazie all'esclusiva sulla pubblicazione dei testi, che resiste per diversi anni).

Sorrisi e canzoni non è naturalmente la sola rivista a occuparsi di canzone: in quegli stessi anni il settore della stampa popolare si espande notevolmente. Fra il 1950 e il 1955 *Oggi* passa da 500mila a 760mila copia, *Tempo* da 150mila a 420mila, *Epoca* da 200mila a 500mila (Murialdi 1980), senza contare la stampa legata al Partito Comunista e le riviste cattoliche come *Famiglia Cristiana*, che aumentano la tiratura nello stesso periodo. La canzone e i nuovi divi della «musica leggera» sono uno dei temi più coperti.

Le stesse riviste portano avanti quel modo «competitivo» di raccontare la canzone, che nasce insieme a Sanremo. *Sorrisi e canzoni* comincia a promuovere i primi referendum sulla canzone, ampie operazioni promozionali e conoscitive (per profilare la propria *readership*) in cui i lettori sono chiamati a scegliere, tramite una cartolina ritagliabile, i propri cantanti preferiti. Il

linguaggio che il rotocalco usa per spingere questi sondaggi alterna un registro da cronaca politica a uno da cronaca sportiva. «Si scatena la battaglia elettorale», «Finalmente il voto ai tifosi della canzone», «Al grido di “Viva Villa” rispondono “Forza Togliani”», e addirittura «Vota per chi vuoi ma vota e fai votare» sono solo alcuni dei titoli che accompagnano uno dei lanci del referendum 1955.⁴⁶ I lettori e i cantanti si fanno fotografare con cartelli scritti a mano a supporto dell'uno o dell'altro (FIGURA 5.2), e addirittura Claudio Villa viene raffigurato sulla copertina come un ciclista che fende due ali di folla mentre «scatta simbolicamente verso il traguardo di Sanremo», riassumendo in sé l'iconografia del campione del Tour o del Giro tanto cara alla retorica italiana del dopoguerra (FIGURA 5.3).⁴⁷ Alla fine, una «giuria di 160.000 lettori» sancisce che sono Claudio Villa e Nilla Pizzi i «cantanti più popolari del 1954».⁴⁸



FIGURA 5.2. Supporter di Giacomo Rondinella in corteo.

FIGURA 5.3. Claudio Villa sulla copertina di *Sorrì e canzoni*.

È la prima volta che esistono in Italia spazi del genere per parlare di canzone. Questa inedita «rete» nazionale di discorsi sulla musica alimenta l'offerta per una crescente domanda del pubblico. È anche grazie a queste reti di discorsi – e

⁴⁶ «Si scatena la battaglia elettorale», *Sorrì e canzoni*, a. 4, n. 3, 16 gennaio 1955, p. 16.

⁴⁷ Copertina, *Sorrì e canzoni*, a. 4, n. 4, 23 gennaio 1955, p. 1.

⁴⁸ Giorgio Berti, «Nilla Pizzi e Claudio Villa sono i cantanti più popolari del 1954», *Sorrì e canzoni*, a. 4, n. 12, 20 marzo 1955, p. 3.

di quelle che sono tessute, negli stessi anni, dal cinema, dalla radio, dalla televisione – che si codificano le convenzioni della «canzone italiana» e il suo canone. Per esempio, *Sorrisi e canzoni* dedica un numero crescente di articoli alla canzone italiana del passato, proponendo profili di autori di epoca prebellica (molti dei quali, come Ruccione e E. A. Mario, ancora in attività), e riproponendone i testi: nel 1958, la rubrica «Mezzo secolo di canzoni» costruisce di fatto un canone di «evergreen» della canzone italiana, che incorpora progressivamente gli stessi brani di Sanremo, riproposti di anno in anno e storicizzati come «classici».

Questo modo di parlare di canzone, di attribuirle un valore e una storia nel solco di una «tradizione» è non solo inedito, ma impossibile prima del successo di Sanremo, della formula-festival e dell'espansione della stampa popolare. Le sue conseguenze sulla costruzione dell'«italianità» della canzone sono decisive. Una vignetta pubblicata nel 1954 sul popolare giornale umoristico *Il travaso delle idee* può aiutarci a capire perché. Vi si vede una folla di pubblico vociante, e due passanti commentano: «Di nuovo i capannelli in galleria! Sostengono che Pella è meglio di Fanfani?». «No, che «Piripicchio, piripacchio» è meglio di «Una barca tornò sola».⁴⁹ Il titolo è: «Noi italiani» (FIGURA 5.4).

La rete di discorsi (e di polemiche) che accompagnano il Festival fin dalla prima edizione (e che lo accompagnano ancora adesso) diviene da questo punto in poi essa stessa tipica, e *tipicamente italiana* – al punto da aver preso il posto – è questo il paradosso della vignetta – del dibattito politico. Sanremo cioè, più che «specchio della nazione», è allora diventato una componente fondamentale di come la nazione immagina se stessa, nel bene e nel male.

⁴⁹ I due titoli sono, naturalmente, canzoni di Sanremo in gara quell'anno. I titoli corretti sarebbero, in realtà, «Piripicchio e Piripicchia» (di Tarcisio - Fusco), cantata dal Duo Fasano e da Gino Latilla con il Quartetto Cetra, e «...e la barca tornò sola» di Ruccione, cantata da Latilla e da Franco Ricci.



FIGURA 5.4. «Noi italiani», vignetta, febbraio 1954.⁵⁰

Alla costruzione di un'italianità della canzone in questi anni contribuisce anche un riconoscimento «dall'esterno». Le pagine di *Sorrisi e canzoni* riservano grande spazio alle tournées degli artisti italiani nel mondo, e ai loro immancabili successi dall'Unione Sovietica agli Stati Uniti. Nel 1953 si tiene a Parigi un primo Festival della Canzone Italiana. Le presentazioni della seconda edizione, prevista dal 26 al 28 marzo 1954,⁵¹ ci informano che la manifestazione avrà luogo presso la Salle Pleyel, sotto la presidenza dell'Ambasciatore d'Italia a Parigi Quaroni e sotto il patrocinio della radio francese: vi partecipano Luciano Tajoli, Nilla Pizzi, Gianfranco Rondinella, Jula De Palma, Franco Ricci e Alma Danieli. Le canzoni, specifica il bando, «dovranno essere inedite per la Francia e avere un carattere tipicamente italiano». Il maestro Nello Segurini, uno dei promotori dell'iniziativa, ne parla nei termini di

una autentica manifestazione d'arte. È una ambasceria del bel canto italiano e della nostra bella musica popolare nella città più esigente e più smaliziata del mondo.⁵²

Sorrisi e canzoni e *Musica e dischi* coprono diffusamente la manifestazione, fino a celebrare il «trionfo» degli «azzurri della canzone» alla presenza di grandi

⁵⁰ Riprodotta in: Mario De Luigi, «San Remo... San Remo... San Remo», *Musica e dischi*, febbraio 1954, p. 1. Si vedano anche i commenti sul tema espressi nell'articolo.

⁵¹ «Altri festival – Parigi», *Musica e Dischi*, n. 88, gennaio 1954, p. 20.

⁵² F.G., «La canzone italiana conquista Parigi», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 7, 14 febbraio 1954, p. 16.

nomi della *chanson* francese, pur lamentando che alla fine «non si premiasse una canzone più tipicamente italiana»: vince infatti il primo premio assoluto «Mon pays», di Nisa-Rossi, cantata da Julia De Palma.⁵³

Negli stessi anni, si registrano festival della canzone italiana in diversi paesi, dalla Russia⁵⁴ all'Europa vicina. Il maestro Nello Segurini e un ente chiamato IFIS – International Festival of Italian Song (insieme all'impresario londinese S.A. Gorlinsky)⁵⁵ promuovono nel 1956 un festival itinerante intitolato *Melodie italiane in Europa*, che tocca Germania, Danimarca, Inghilterra, Olanda e Francia. Vi partecipano alcuni interpreti di rilievo della canzone italiana di quegli anni,⁵⁶ fra cui Nilla Pizzi, Julia De Palma, Luciano Virgili. Le pubblicità su *Musica e dischi* presentano l'evento come «la più grande iniziativa per l'affermazione della canzone italiana», con tanto di *endorsement* di Beniamino Gigli:

Sono convinto che il portare all'estero la canzone italiana sia il miglior mezzo per rafforzare la fraternità fra i diversi popoli, facendo loro conoscere la poesia dell'anima italiana.⁵⁷

Sono selezionate trentanove canzoni, dalle maggiori case editrici italiane, e nel comitato d'onore compaiono il Ministro degli esteri, senatori e conti. Persino il papa – viene annunciato – riceverà in Vaticano la comitiva artistica di *Melodie italiane in Europa*.⁵⁸ Il Festival sarà un mezzo flop economico, ma Segurini si dirà soddisfatto del successo artistico: la canzone italiana – afferma – potrà essere, se si continueranno queste *tournées*, «la nostra migliore ambasciatrice».⁵⁹

Complice anche la presenza di comunità di emigrati italiani in varie parti del mondo, la «canzone italiana» comincia allora a essere percepita come un

⁵³ Luciana Peverelli, «Trionfa la canzone italiana a Parigi», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 19, 9 maggio 1954, pp. 2-5.

⁵⁴ Nello Segurini, «Grazie Italia gridavano i russi ai nostri cantanti», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 26, 30 giugno 1957, pp. 7-9.

⁵⁵ «Recentissime sui festival», *Musica e dischi*, n. 115, marzo 1956, p. 42.

⁵⁶ Pino Losca, «L'ambasciatore della canzone», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 11, 11 marzo 1956, p. 6.

⁵⁷ *Musica e dischi*, n. 116, aprile 1956, p. 42.

⁵⁸ *Musica e dischi*, n. 117, maggio 1956, pp. 36-37.

⁵⁹ Nello Segurini, «Il Festival "Melodie Italiane in Europa"», *Musica e dischi*, n. 119, luglio 1956.

genere coerente anche grazie alla sua diffusione internazionale attraverso dischi, tournée di cantanti e iniziative come quella di Segurini. Un riconoscimento «dall'esterno» contribuisce di certo alla codificazione delle sue convenzioni e della sua «italianità». Anche le aspettative oggi connesse con la canzone italiana in molti paesi stranieri (l'ex blocco sovietico su tutti, come è facile sperimentare per chiunque vi si rechi) si delineano a partire da questi anni: non a caso, queste stesse aspettative appaiono oggi, dal punto di vista italiano, appartenenti al *passato* più che al presente della canzone italiana.

3.1.4. «Buone cose di pessimo gusto»: nostalgia, leggerezza, effimerità

Uomo: «Ho da ridire che sono stufo di certe canzoni moderne»

Riva: «Ho capito, lei è uno di quelli che preferiscono le canzoni di un tempo!»

Uomo: «Lo credo bene! In quelle sì che c'era sentimento! Altro che le futilità d'oggi!»

Riva: «Perché, secondo lei le capinere sono molto più importanti delle papere?»

Uomo: «Che c'entra? Le capinere avevano una loro ragione d'essere. Ma queste papere che si innamorano dei papaveri... Ma quando s'è visto».⁶⁰

Il richiamo a un carattere nazionale della canzone idealizzato nel passato si iscrive, più in generale, in un atteggiamento nostalgico nei confronti della musica del «tempo che fu». Quello della prima «canzone all'italiana» è un mondo popolato da «canzoni di un tempo» che avevano tanto «sentimento», se comparate con il degrado del gusto moderno, come ironicamente sottolinea lo sketch riportato qui sopra, tratto dalla trasmissione radiofonica *Invito alla canzone*, con Mario Riva.⁶¹ Il tema della nostalgia attraversa numerosi generi e repertori della popular music internazionale, al punto che non sembra difficile riconoscere in essa uno degli elementi comuni, quasi fondativi, dello «stile» popular. È un tema chiave tanto nella canzone napoletana (Plastino 2007) quanto in quella americana (Hamm 1979) eppure, secondo Oliver (2003, p. 292), è un soggetto ampiamente sottoindagato. La «nostalgia» nei confronti

⁶⁰ *Invito alla canzone*, copione dattiloscritta, 1954, fascicolo 3, Archivio Rai Roma.

⁶¹ La trasmissione va in onda alla sera dal gennaio al marzo 1954, con l'orchestra di Angelini o Kramer e ospiti sempre diversi.

della «canzone italiana» del passato è evidentemente una nostalgia che ha «natura *mediale*» – ovvero, è generata a partire da oggetti di produzione di massa – le canzoni, in questo caso (Davis 1979; si veda soprattutto Morreale 2009). Le prime narrazioni della storia della canzone italiana si sviluppano proprio in chiave nostalgica: così è, ad esempio, per il fortunato film del 1952 *Canzoni di mezzo secolo*, di Domenico Paolella, una storia della canzone che è un «album di vecchie cartoline “sonore”». ⁶² In seguito al successo del film, molti titoli degli stessi anni, anche dello stesso Paolella, ne riprendono la formula (Chiti & Poppi 1991, p. 79).

Il richiamo alle canzoni del passato è anche una forma di *autenticazione* che valorizza l'antico, la tradizione (e dunque l'«italianità») sul moderno, o un passato idealizzato sul presente. Le strategie retoriche che attraversano i molti scritti sulla canzone italiana di questi anni insistono spesso, in effetti, sul valore delle «canzonette» in quanto strumento di ricordo, capaci di trattenere in sé immagini del tempo che fu attraverso una «individualizzazione del passato collettivo» (Davis 1979, p. 8). Questo modo di «salvare» la canzone attraverso il suo valore nostalgico (una forma di validazione estetica, seppur in senso debole) è perfettamente coerente con la formazione degli intellettuali italiani a cavallo della guerra, di qualunque colore politico. È qualcosa di ben radicato nella cultura letteraria italiana, di origine crepuscolare: basta pensare a certe poesie di Gozzano, e a come gli oggetti più umili (le proverbiali «buone cose di pessimo gusto») assumano un valore proprio in quanto scintille di ricordo dei tempi andati, della giovinezza. Un eccellente esempio di questo atteggiamento applicato alla canzone italiana sono le presentazioni di Nunzio Filogamo al Festival di Sanremo,⁶³ così piene di riferimenti letterari e di formalità d'altri tempi, a partire dal tono di voce. Se non bastasse questa diffusa sensazione, il riferimento a Gozzano è anche esplicitato.

⁶² Diego Carpitella, «Musica. Canzoni di mezzo secolo», *Noi donne* a. 8, n. 5, 1953, p. 22. Il film, di fatto, è una raccolta di scenette legate ciascuna a una singola canzone, da «Ninì Tirabusciò» a «Faccetta Nera».

⁶³ Sono disponibili in commercio, al momento, le registrazioni complete dei Festival del 1952 e 1955, entrambe curate dalla Rai: *Sanremo 1952. Cari Amici Vicini e Lontani*, Via Asiago 10, 2013, 2 CD; *5° Festival della Canzone Italiana Sanremo 1955*, Via Asiago 10 - Twilight Music, 2005, CD.

Rileggendo Guido Gozzano, il poeta crepuscolare che tanto mi fece sognare in un tempo ormai lontano, ho rivisto con gli occhi stupiti la vita passata, quell'era felice e spensierata. L'era della passeggiata in carrozza e della giarrettiera, del piegabaffi, del busto, e di tante altre buone cose di pessimo gusto! [risate in sala] L'era delle serate in famiglia e della quadriglia, della Bertini, di Ridolini, dello schermo silente e del valzer sognante. "Il valzer di nonna Speranza" [...].⁶⁴

Esempi di questo atteggiamento si ritrovano anche prima della guerra. Prendiamo ad esempio questo lungo intervento di Giovanni Mosca.⁶⁵

Dir male della canzone, come alcuni fanno, è come dir male dei fiori, che vivono, si sa, quanto vive un fiore e poi si seccano, ma non muoiono completamente, conservando, a distanza di anni, tra le dimenticate pagine d'un libro, negli impalliditi colori, il ricordo del vivo colore di un giorno, nel lieve, quasi sparito sentore di profumo quello del profumo che un giorno c'inebriò. Così la canzone: ha breve vita, spesso quella d'una stagione, ma, dimenticata per anni, ritorna improvvisamente un giorno, prima che all'orecchio al cuore, a ricordarci un'ora, un momento della nostra vita, e sempre una grata ora, sempre un dolce momento [...]

Si accusano le canzoni di troppa semplicità, di troppa ingenuità nelle parole e nei concetti: ma semplici, elementari sono i sentimenti ch'esse esprimono: il sentimento del dolore, dell'amore, della gioia, della guerra. [...]

Le canzoni sgorgano dal cuore di modesti poeti, mediocri quanto volete, ma esprimenti i sentimenti del popolo, quei sentimenti ingenui, semplici, elementari, che hanno bisogno appunto di parole semplici, e sempre delle stesse parole perché i sentimenti sono sempre gli stessi. [...]⁶⁶

⁶⁴ *Sanremo 1952*, op. cit., disco 2, traccia 13.

⁶⁵ L'intervento di Mosca e quello successivo di Marchesi sono tratti da *Assi e stelle della radio*, un volumetto in cui, ai consueti profili con fotografia di musicisti e divi che caratterizzano questo tipo di pubblicazione periodica e popolare, si accompagnano interventi in stile «leggero» di alcuni intellettuali (per quanto anomali) e che, per questo motivo, rappresenta una fonte di grande utilità. Le firme sono quelle di Peppino Mendes, Nisa, Giovanni Mosca, Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Riccardo Morbelli e Cesare Zavattini. Gli autori sono più o meno tutti riconducibili agli ambienti della Rai e del periodico umoristico *Il Bertoldo*. Peppino Mendes è autore di canzoni, così come Nisa (Nicola Salerno); Mosca – il nome di battesimo non è riportato – è Giovanni Mosca, già direttore del *Bertoldo*, e in seguito di *Candido*, con Giovanni Guareschi; Vittorio Metz, umorista, appartiene allo stesso ambiente, e così Marcello Marchesi, personaggio chiave della TV del dopoguerra, e Cesare Zavattini. Riccardo Morbelli è autore di canzoni e di testi per la radio e poi per la TV. Il volume è una delle rare fonti degli anni quaranta che contenga riflessioni sul tema della canzone.

⁶⁶ Giovanni Mosca, «Elogio della canzone», *Assi e stelle della radio*, Edizioni Atlantis, Milano 1941, pp. 15-18.

O questo di Marcello Marchesi:

Di ogni uomo si potrebbe fare la biografia musicale. Come abbiamo l'album delle fotografie per ricordarci degli episodi passati, così dovremmo avere l'albo delle canzoni del periodo in cui avvennero quegli episodi ed essi riviverebbero interamente in noi.⁶⁷

Lo stesso tema può essere declinato anche in termini negativi, come fa ad esempio Indro Montanelli:

Ieri, per caso, m'è capitato fra mano un libro di piccolo formato, dove sono raccolte tutte le canzoni italiane dell'ultimo cinquantennio. Ah, quanti ricordi! E quante nostalgie. Scorrendone i versi, le arie tornavano da sole a ronzarmi nella testa, e a ognuna di esse corrispondeva un particolare periodo della mia vita, una particolare geografia, una crisi sentimentale. "Signorinella pallida", per me, non è Napoli, ma un cane bracco di nome Gauro a cui pretendevo insegnarla, arrabbiandomici, e le corse con lui a perdifiato nella pineta di Poggiadorno in Valdarno, alla ricerca dei nidi di merli [...].⁶⁸

L'idea delle canzoni come «buone cose di pessimo gusto» percorre l'intero «Trentennio», ed è perfettamente coerente con l'idea di «musica leggera» formatasi negli anni del Fascismo. Anzi, il parlare della canzone in questi termini è anche uno dei pochi modi di parlarne, in questi anni, soprattutto per gli intellettuali. La canzone, in fondo, non va presa troppo sul serio: non è «artistica» (o casomai è un'arte minore), non ha valore storico, e soprattutto è *effimera*, «ha una vita di tre minuti», come ricorda Mario Riva, ancora durante la trasmissione *Invito alla canzone*:

[...] Bisogna volere bene alle canzoni; anche se non sono tutte bellissime, anche se non sono sempre capolavori di intelligenza e si [sic, "di"] profondità; bisogna voler loro bene. Via, signori, siamo giusti. È troppo facile criticare una canzoncina, che ha una vita di tre minuti e si nutre si [sic, "di"] due strofette e di un refrain è quasi una vigliaccheria [sic]. Perché non vi provate a sparlare di un melodramma in cinque atti e un prologo e un epilogo? Dei melodrammi invece hanno

⁶⁷ Marcello Marchesi, «Perché amo le canzoni», *Assi e stelle della radio*, Edizioni Atlantis, Milano, 1941, pp. 45-48.

⁶⁸ Indro Montanelli, «Con "mamma e lacrime" in Italia si riesce a tutto», *Corriere della sera*, 23 marzo 1958, p. 3.

tutti paura. Anche quelli che non ne capiscono niente fingono di nutrire per essi il massimo rispetto.⁶⁹

Questo modo diminutivo di considerare la canzone sopravvive, talora sottotraccia, ancora oggi nella diffusa idea che in fondo «siano solo canzonette». Quello che preme far notare qui è come questo atteggiamento (su cui si tornerà nel CAPITOLO 8) concorra a formare l'ideologia della canzone italiana *già a partire dal momento in cui questa viene codificata*.

3.1.5. Tradizione, modernità, autenticità

È allora in generale un riferimento al passato il minimo comune denominatore dei discorsi sulla canzone italiana nel corso del lungo «Trentennio»: l'idea di canzone italiana che si forma nei primi anni di Sanremo è passatista, e il carattere italiano viene a coincidere con il richiamo a alcuni elementi «originari» e «autentici». Merita approfondire brevemente questo concetto. L'«autenticità» è da tempo un tema centrale negli studi sulla popular music.⁷⁰ Un'ideologia dell'autenticità ancora oggi è fondamentale nel rapporto fra molte comunità musicali e la «loro» musica. Tuttavia, nel caso delle canzoni di Sanremo, il tema non è mai stato affrontato dato che – nell'interpretazione contemporanea – le canzoni di Sanremo rappresentano l'«inautentico» *par excellence*: nei temi disimpegnati, nelle orchestrazioni ricche che negherebbero la semplicità di un'espressione che si vorrebbe il meno mediata possibile, nella vocalità percepita come innaturale e artificiosa. Eppure, se l'attribuzione di un valore estetico riguarda il riconoscimento di caratteri «tradizionali» o «non-tradizionali», il riconoscimento di una qualche «autenticità» deve avere un ruolo. Secondo Philip Bohlman, i concetti di «autenticità» di «cambiamento» riguardano la relazione dialettica fra «le origini» e il presente. Sono questi concetti a stabilire una «cornice temporale» per la tradizione, a permettere di interpretare una musica in prospettiva storica. L'«autenticità», allora, *riguarda la rappresentazione della presunta origine di un genere musicale* (Bohlman 1988, p. 10; si veda anche Moore 2002, pp. 211 e sgg.). Questo processo di autenticazione è alla base della codificazione del genere della «canzone

⁶⁹ *Invito alla canzone*, op. cit.

⁷⁰ Per una rassegna bibliografica ragionata sul tema: Weisethaunet & Lindberg 2010.

italiana»: i cantanti «all'italiana» ripropongono un'ideale stilistico «italiano», «tradizionale» del tutto immaginato ma non per questo meno «reale».

In generale, i discorsi sulla canzone in questi anni si risolvono molto spesso in un'opposizione ideale fra la «tradizione» e la «modernità». È un'opposizione che si esprime in altre coppie analoghe. «Italia» contro «America» (come sineddoche di tutte le musiche afroamericane e caraibiche), «melodia» contro «ritmo», e dunque anche «musica da ascoltare» contro «musica da ballare». Questa opposizione è riconoscibile già prima della guerra, quando in Rai sono attive contemporaneamente le orchestre di Cinico Angelini e Pippo Barzizza: alfiere della tradizione e della melodia il primo, esponente di un gusto «moderno» il secondo. Coerentemente con la continuità gestionale dell'ente, anche il Festival di Sanremo percorre la via della doppia orchestra, che viene introdotta nel 1953 e che sopravvive – con qualche eccezione – fino al 1971 (Agostini 2013, p. 29). L'idea di avere due formazioni diverse, e due interpreti, a interpretare il medesimo brano è coerente con il sistema «edizione-centrico» della canzone italiana, ma è anche una esplicita concessione alla polarizzazione del gusto fra «tradizionalisti» e «modernisti», e permette di accontentare più pubblici con minore sforzo. Soprattutto, alimenta quel «tifo per la canzone» che contribuisce al successo di Sanremo. Diverse comunità «di gusto» possono valutare la canzone su questi parametri, riconoscendovi un carattere «italiano» e approvandolo (tradizionalisti), o rifiutandolo (modernisti). Il carattere «italiano» diviene allora, da elemento di discorsi nazionalistici e protezionistici in capo soprattutto alla Rai, uno degli argomenti centrali per *autenticare* una canzone, per attribuirgli o negargli valori e specificità: un punto di merito per i «tradizionalisti», un'occasione di critica per i «modernisti». Si tratta tuttavia di un'opposizione più ideologica che non reale: la grammatica dell'orchestrazione di questi anni è, pur con gradi diversi e diverse interpretazioni, quella delle orchestre americane di jazz bianco, né è facile o scontato riconoscere degli elementi «italiani» nelle canzoni. Piuttosto, le canzoni di Sanremo mettono in atto delle *strategie* per «suonare italiane», per essere autentiche, *per riprodurre i presunti tratti «originari» di una tradizione inventata: quella della «canzone italiana»*. La costruzione della canzone italiana come tradizione nazionale passa allora, soprattutto, dalla sua

autenticazione in quanto italiana, attraverso determinate *strategie*. Rimane da affrontare il tema di quali siano, queste strategie, e come funzionino.

3.2. Come suona una «canzone italiana»? Identità nazionale e stereotipi musicali

Fino a ora si è parlato, molto generalmente, di un'idea di «italianità musicale» cristallizzatasi nel corso dell'ottocento, soprattutto grazie al successo globale del repertorio operistico e della canzone napoletana, e consolidatasi intorno al repertorio della canzone italiana del «Trentennio». Ma come viene espressa questa «italianità» nelle canzoni di questi anni? Che cosa differenzia una canzone «tradizionale» da una «moderna»? Insomma, *come deve suonare una canzone per essere «italiana»?*

Philip Tagg si è occupato in modo approfondito di come determinate strutture musicali – strumenti, cadenze, comportamenti armonici, ritmici, timbri... – possano contribuire a creare significato. I significati connessi con la nazionalità o la provenienza geografica di una musica possono essere efficacemente spiegati con quelle che Tagg chiama «*style flags*», «marche di stile», e che vengono distinte fra «indicatori di stile» e «sineddoci di genere» (Tagg 2012, p. 522). Gli indicatori di stile stabiliscono uno stile-base («*home style*»), e tendono a essere costanti per tutta la durata di un brano: un esempio classico possono essere gli indicatori di ritmo (ad esempio: un «tango» per indicare «Sudamerica»), o un certo comportamento armonico. Gli indicatori di stile permettono l'esistenza delle «sineddoci di genere», che si definiscono per contrasto rispetto allo stile-base di un pezzo. La sineddoche – *pars pro toto* – veicola significati extramusicali, dice Tagg. Per fare un esempio banale: gli indicatori di stile della *Carmen* di Bizet (l'orchestrazione, la qualità delle voci...) la collocano nel dominio della musica eurocolta.⁷¹ Le musiche contengono però numerose sineddoci di genere che stanno per «Spagna», «ispanismo»: cadenze frigie, ritmo di *habanera*... Questi elementi assumono questi significati in rapporto al contesto: in un altro contesto il ritmo di *habanera* può significare semplicemente «musica da ballo» (ad esempio, nella Cuba dell'ottocento).

⁷¹ Ma potremmo facilmente estendere il concetto agli aspetti paramusicali: il contesto previsto dall'autore per l'esecuzione dell'opera, ad esempio: una sala da concerto, un teatro lirico, e non un club, un'osteria o una *plaza de toros*

Proviamo a considerare la canzone italiana degli anni di Sanremo in questi termini.

3.2.1. Canzoni «italiane», «americane», «europee»: Ruccione contro Rossi

Una fonte attendibile per affrontare il tema è lo spesso citato Mario Ruccione: attivo dal periodo fascista, identificato per tutti gli anni cinquanta con il gusto più tradizionale e autore di canzoni che ancora oggi sono associate con il tipico cliché sanremese, su tutte «...e la barca tornò sola» e «Buongiorno tristezza». Nel 1955 Ruccione, in una lettera aperta dalle pagine di *Sorrisi e canzoni*, si scaglia contro la Rai, ritenuta colpevole – alla luce di alcune scelte recenti – di favorire la musica straniera.⁷² Ruccione preferirebbe che i giovani cantanti che l'ente deve selezionare fossero valutati solo per le loro interpretazioni di «canzoni di autori italiani, del genere "italiano" sia ritmico che melodico». Dunque, esistono almeno due «tipi» di canzone italiana, una melodica più tipica, e più propriamente «italiana», e una «ritmica». Ruccione specifica meglio quello che ha in mente poche righe più sotto, quando accusa la Rai di «sacrificare la tipica canzone italiana in favore di un genere di canzoni anonimamente melodico»,⁷³ definito «europeo», «mortificando la migliore tradizione della nostra produzione». In particolare Ruccione sostiene che questo genere non sarebbe gradito al pubblico, che infatti ha punito i motivi usciti dal recente Festival di Venezia, nessuno dei quali avrebbe raggiunto il successo.

Due settimane dopo, dalle stesse pagine, Carlo Alberto Rossi risponde a Ruccione. Rossi è un autore della generazione più giovane: è nato nel 1921, dunque ha tredici anni in meno del collega. All'epoca aveva già scritto la musica di brani come «Amore baciami» e «'Na voce, 'na chitarra e 'o ppoco 'e luna», e più avanti scriverà per Mina «Le mille bolle blu». Rossi è anche editore musicale (con la Ariston prima, e in proprio con la C.A. Rossi Editore poi), dunque le sue schermaglie con Ruccione hanno un significato politico più ampio. Dopo aver dichiarato che «non esiste tradizione o non tradizione, europeismo, americanismo o meno» ma che «esiste solo della buona, della

⁷² Mauro Ruccione, «Lettera aperta di Ruccione alla Rai», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 50, 11 dicembre 1955, p. 3.

⁷³ *Ibidem*.

mediocre, della scadente musica [...] a prescindere “dal genere”», Rossi specifica quali sono gli elementi deteriori del genere «italiano», e quali le ambizioni di una canzone italiana «moderna»:

[...] perché il pubblico italiano sente il bisogno di respirare anche aria nuova, di fischiettare motivi che non contengano ogni quattro minuti una terzina sulla quale normalmente si gorgheggia una buona mezz'ora...⁷⁴

La descrizione di Rossi non stupisce più di tanto: si potrebbe anche liquidare il discorso e riconoscere nel carattere melodico dei brani e nel virtuosismo dei cantanti gli elementi che una canzone deve possedere per suonare «italiana», gli «indicatori di stile» dell'italianità. La centralità della melodia nelle pratiche orchestrali è anche teorizzata in uno dei rari manuali dedicati agli arrangiatori, firmato da Pippo Barzizza (non certo un tradizionalista) nel 1952, e non è difficile riconoscere come carattere tipico delle voci di questi anni una tendenza ad abbellire la melodia con melismi, a cantare con voce impostata (tenorile, o con un falsetto «da stornellatore», per gli uomini). Si tratta di un'associazione semantica piuttosto evidente, se – per esempio – uno degli alfieri di questo stile, Giorgio Consolini, può essere pubblicizzato sulle pagine di *Musica e dischi* come «il cantante nazionale».

Al contrario, allora, la presenza di ritmi d'importazione sarebbe sineddoche di «americanità» e di «gusto moderno». Più difficile è riconoscere che cosa Ruccione intenda per canzone «europea», ma si potrebbe pensare alluda ad alcuni discreti successi recenti di Rossi, in cui non è riconoscibile un carattere chiaramente «americano», ma che neanche espongono particolari marche di «italianità». Ad esempio, i due valzer «Mon pays» (che vince nel 1954 il già citato Festival della canzone italiana di Parigi)⁷⁵ e «Vecchia Europa» (vincitrice al Festival di Venezia), in cui il ritmo ternario e il testo contribuiscono a costruire una sorta di nostalgia da *belle époque* per –

⁷⁴ Carlo Alberto Rossi, «C. A. Rossi risponde a Ruccione», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 52, 25 dicembre 1955, p. 10.

⁷⁵ Luciana Peverelli, «Trionfa la canzone italiana a Parigi», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 19, 9 maggio 1954, pp. 2-5.

rispettivamente – Parigi, e l'Europa «dal Tevere fino alla Senna [...] fra i tigli del Prater di Vienna».⁷⁶

È tuttavia molto facile dimostrare come le cose siano ben più complesse, e come non sia possibile spiegare concetti come «italianità», «europeismo» o «americanismo» solamente in questi termini. Le contraddizioni sono particolarmente evidenti per l'ascoltatore di oggi, la cui competenza e le aspettative connesse con il suono di una «tipica canzone italiana» rendono particolarmente arduo catalogare i brani di questi anni secondo le categorie di Ruccione o Rossi. Un'analisi appena più approfondita dei brani delle diverse correnti come erano riconosciute all'epoca conferma come il carattere «italiano» non sia in riducibile ai soli termini musicali.

Si possono prendere, a titolo di esempio, alcuni dei brani citati nelle loro lettere da Ruccione e da Rossi a sostegno della propria causa, e verificarne le somiglianze e le differenze. Per esempio, che cosa differenzia – per restare a brani firmati dai due compositori – una canzone come «Buongiorno tristezza» (Fiorelli-Ruccione, vincitrice al Sanremo del 1955) da «Avventura a Casablanca» (Nisa-Rossi, del 1954)?⁷⁷ All'ascolto contemporaneo, entrambe sembrano riconducibili a un generico filone di «canzone all'italiana». Entrambe sono state cantate, in diverse versioni in quegli stessi anni, da interpreti affermati del canto «all'italiana»: fra gli altri, Claudio Villa e Tullio Pane nel primo caso, Luciano Tajoli e Gino Latilla nel secondo.

I profili melodici dei due brani hanno numerosi punti in comune. Lo hook principale di entrambe le canzoni, il cui cantato contiene il titolo,⁷⁸ – in corrispondenza dei versi «buongiorno tristezza» e «cantavi in un caffè di Casablanca» – è basato su una melodia ascendente, che parte dal quinto grado della scala della tonalità d'impianto, e si estende per un'ottava: da re₃ a re₄ nel caso di «Buongiorno tristezza» (in sol minore, considerando la versione di

⁷⁶ *Dieci anni di canzoni con C.A. Rossi, Canzoni nel mondo*, n. 1, settembre-ottobre 1957, raccolta di spartiti.

⁷⁷ Il brano sarà ripreso da Rosanna Fratello a *Canzonissima* 1970.

⁷⁸ Lo «hook» è «l'elemento memorabile, il “gancio” per l'attenzione dell'ascoltatore», che aiuta a ricordare la canzone (Fabbri [2002] 2008, p. 161).

Villa)⁷⁹, da un la₂ a un la₃ (in re minore) per «Avventura a Casablanca».⁸⁰ Entrambe le canzoni terminano con l'acuto finale.

A dispetto del titolo, «Avventura a Casablanca» non contiene riferimenti musicali che possano suggerire un qualche esotismo, se si esclude l'intelligente appoggio di semitono che apre il chorus e anticipa lo hook, in corrispondenza della parola «ricordo» (la – si bemolle – la), che rappresenta la cellula su cui l'intera melodia è costruita, e che potrebbe alludere, forse, a un'atmosfera arabeggiante. Al netto del riferimento esotico alla città marocchina, la donna vagheggiata dal protagonista della canzone è però vista «cantare “Amado mio” con languor», suggerendo un cosmopolitismo che è ben inscritto in quella si potrebbe riconoscere come la vena «europea» di Carlo Alberto Rossi.

La diatassi⁸¹ di entrambe le canzoni è basata su una tipica struttura chorus-bridge, da *song* americano. Nel caso del brano di Ruccione, la struttura è piuttosto dilatata (nella versione di Villa a Sanremo il brano dura oltre sei minuti). Un verse lento e introduttivo prepara il lancio dei due primi chorus, su cui entra per la prima volta, inequivocabilmente, il ritmo che sostiene il pezzo. Segue un bridge da manuale, poi un nuovo chorus, e una ripresa del verse, cui segue ancora la struttura canonica.

Intro strumentale (organo) e Verse 1 – Chorus 1 – Chorus 2 – Bridge – Chorus 3 – Intro strumentale (organo) e Verse 2 – Chorus 1 – Chorus 2 – Bridge – Chorus 3 – Chorus finale (strumentale + acuto).

«Avventura a Casablanca» procede in modo simile, anche se manca il verse.

Intro – Chorus 1 – Chorus 2 – Bridge – Chorus 1 – Chorus strumentale – Bridge – Chorus 3 – Coda.

⁷⁹ Si noti che Villa canta in falsetto. Mi rifaccio all'incisione in *5° Festival della Canzone Italiana Sanremo 1955*, op. cit.

⁸⁰ Mi rifaccio allo spartito presente in *Dieci anni di canzoni con C.A. Rossi*, op. cit. La versione di Tajoli ascoltabile in rete, più tarda, è comunque nella stessa tonalità: www.youtube.com/watch?v=qqVHqw89xXE; accesso: 14 settembre 2015.

⁸¹ Con il termine «diatassi» Philip Tagg indica l'organizzazione strutturale degli elementi all'interno di una canzone (Tagg 1994; 2012).

La forma (verse)-chorus-bridge è piuttosto comune nelle canzoni di questi anni. Molti pezzi poi divenuti tipicamente «italiani» sono costruiti su questo schema, primo fra tutti «Grazie dei fior», vincitore del primo Sanremo (Facci & Soddu 2011, p. 60). La struttura con la ripresa del verse (come avviene in «Buongiorno tristezza»), che di fatto taglia la canzone in due parti simmetriche, è anche piuttosto tipica: sarà quella di «Nel blu dipinto di blu», fra l'altro.

«Buongiorno tristezza» ha un andamento ritmico che asseconda i melismi vocali degli interpreti, con continui rallentati dell'orchestra. Al contrario «Avventura a Casablanca» ha un tempo decisamente più sostenuto e costante. La lentezza e la particolare interpretazione libera di «Buongiorno tristezza» nelle versioni sanremesi di Villa e Pane si spiega in realtà in relazione al contesto del Festival, con il pubblico seduto (o alla radio), e la volontà degli interpreti di enfatizzare la propria vocalità ai fini della gara. Entrambe le canzoni sono costruite su un ritmo di beguine, come affermano anche gli spartiti a stampa (una coincidenza non casuale, su cui si tornerà a breve).

Dunque, si possono sicuramente trovare elementi che spieghino perché nel 1955 «Buongiorno tristezza» fosse «più italiana» di «Avventura a Casablanca», non da ultimo il fatto che i loro autori fossero identificati ideologicamente con la corrente – rispettivamente – tradizionalista e modernista. Tuttavia, se si guarda al materiale musicale, è piuttosto difficile riconoscere nell'una o nell'altra un chiaro carattere «tradizionale» o «moderno», «italiano» o «europeo». Come suggerisce Marcello Sorce Keller fin dal sottotitolo del suo libro su «che cosa rende la musica europea», è necessario guardare «oltre il suono» (Sorce Keller 2012). Le marche musicali di «italianità» esistono unicamente in relazione a una rete di altri significanti di «italianità», di stereotipi nazionali, di ideologie, di cliché... I significati connessi appaiono, a questo punto, apertamente contraddittori.

3.2.2. Contraddizioni e meta-canzone

Un buon punto di partenza per indagare in questa rete di significati musicali «nazionali» è verificare come questi vengano costruiti in quelle canzoni che affrontano il tema dell'italianità musicale direttamente nel testo: sorprendentemente, non sono poche.

In generale, nella canzone italiana, e in particolar modo in quella degli anni cinquanta, esiste un ricco filone di «meta-canzone». Se ne possono riconoscere di due tipi. Ci sono canzoni che contengono al loro interno citazioni esplicite di un'altra canzone, o di un tema musicale. Il caso più famoso, nella tradizione napoletana, è quello di «Era de maggio» (Plastino 2007). Nel repertorio di Sanremo si può citare «Cantilena del trainante» (di Faccenna–De Angelis, analizzata in Facci & Soddu 2011, pp. 29-31). In secondo luogo, ci sono canzoni che *tematizzano* un genere musicale: nel testo, nella musica, o talvolta in entrambi. In moltissimi di questi brani il ruolo assegnato alla canzone (o al tema) citato, o al genere tematizzato, è nostalgico: in questo senso, questo filone di canzoni è pienamente inserito in quell'attenzione per le «buone cose di pessimo gusto» che caratterizza molti dei discorsi sulla canzone in questi anni. Un esempio calzante è quello del già citato «Il valzer di nonna Speranza», di Testoni-Seracini, cantato da Nilla Pizzi con il duo Fasano all'edizione 1952 del Festival di Sanremo. Nel brano è appunto il valzer a essere tematizzato, sia nel testo che nella musica, come rimando nostalgico al passato.

Il valzer di nonna Speranza / è un tenue motivo di danza / del
1850
Romantico valzer leggiadro / che ha tutto l'incanto di un quadro
d'un quadro del tempo che fu
La bianca crinolina / è un ondeggiar di trina
Speranza sembra un fiore / in tutto il suo candor.⁸²

È facile trovare brani che utilizzano simili strategie, e che contribuiscono alla costruzione di una canzone italiana in termini passatisti e nostalgici. In altri casi, il genere citato è invece una novità, una *moda*: la canzone dunque si può porre come parodia o stilizzazione (nel senso bachtiniano dei termini) della «nuova musica». È il caso delle molte canzoni dedicate ai ritmi d'importazione (che saranno trattate nel CAPITOLO 6), che tendono però a essere assenti dalle prime edizioni di Sanremo.

In modo più esplicito, alcune canzoni a cavallo della guerra tematizzano proprio la «canzone italiana», o l'italianità musicale. Ad esempio, è del 1935

⁸² In *Sanremo 1952*, op. cit.

«Canta all'italiana»⁸³, interpretata da Carlo Buti. Il testo prende in giro con leggerezza le mode musicali americane e sudamericane.

[Strofa]

Porqué la rumba cubana / con la carioca si sa
oggi è la musica strana / che invade monti e città.
Qui sotto il cielo italiano / pieno di sole e passion
un ritornello nostrano / è la più bella canzon.

[Ritornello]

Canta / all'italiana
non è questa la rumba / americana.
Canta / con lo stornello
una nota d'amore / fiorin fiorello,
e senza il banjo / che fa dudududu,
né il sincopato elettrizzato / come laggiù.[...]

Se «non è questa la rumba americana», tuttavia, l'arrangiamento per fiati – a partire dall'inciso iniziale, suonato da due trombe simil-mariachi armonizzate per terze – afferma l'esatto opposto. Il ritmo (una rumba, o forse una beguine veloce) conferma il tutto: il pezzo, nascondendosi dietro il testo nazionalista, riafferma la moda e asseconda il gusto del pubblico, proponendo un ballo in quel momento popolare. In questo caso è probabile che il testo fosse anche funzionale a rendere il brano accettabile per la Commissione dell'Eiar preposta all'ascolto e alla censura (e se, come è probabile, a essere sottoposti ai censori erano spartito e testo, il carattere «americano» doveva certamente sfuggire).

Altri dubbi circa l'«italianità» musicale delle «canzoni all'italiana» ce li fornisce un brano del 1947, la cui composizione risale dunque al periodo che precede le politiche restaurative della Rai. Il titolo è molto simile: «Cantando all'italiana», scritta da Morbelli e Rossi e incisa da Oscar Carboni.⁸⁴ Il testo racconta il rimpianto del paese lontano da parte di un emigrante, e si inserisce in un ricco filone di canzoni sul tema dell'emigrazione che ha forse il suo momento di maggior successo con «Porta un bacione a Firenze» di Odoardo Spadaro, del 1937.

⁸³ Carlo Buti con l'orchestra Ferruzzi, «Canta all'italiana», di Dole-Bruno, Columbia DQ 1425, 1935, 78 giri.

⁸⁴ Oscar Carboni, «Cantando all'italiana», Cetra DC 4684, 1947, 78 giri. Si veda anche Borgna 1992, p. 199.

[verse]

Se tu sapessi come ti ho sognato
O bella Italia mia lontan da te
Ma nel mio cuore sempre t'ho trovata
In sogno ti ho veduta sai perché?

[chorus]

Cantando all'italiana io vedo il ciel sereno
E sento nelle vene il tuo bel sole d'or
[...]

Anche la voce di Carboni, in un limpido falsetto, può benissimo essere fatta rientrare in una tradizione di canto nazionale. Se non che – ancora – la musica ci dice un'altra cosa. L'arrangiamento swingato è da jazz bianco, con un ruolo di primo piano affidato ai fiati, usati sia ritmicamente che con funzione coloristica (suona l'orchestra del torinese Piero Pavesio). L'organizzazione strutturale della canzone è ancora quella tipica del *song* americano, con introduzione strumentale, verse iniziale, un chorus da manuale (che si apre con lo hook «cantando all'italiana...»), bridge e ripresa del chorus con sezione strumentale di fiati... Nel finale l'acuto «all'italiana» si appoggia su una tipica cadenza da big band.

Appartiene allo stesso filone di canzoni di emigrazione «Un disco dall'Italia» (Nisa - D'Anzi), cantata da Gino Latilla al Sanremo 1952. Nella strofa iniziale, il protagonista della canzone ringrazia l'innamorata (o la moglie) lontana per avergli inviato «un disco all'italiana [...] che è come un bicchier d'acqua a un assetato».

Lo metto sul grammofono
Le mani mi tremavano
Che nostalgia di musica sentivo nel mio cuor...

Che cosa ascolti il triste emigrante lo scopriamo nel ritornello e nella seconda strofa conclusiva: nel «disco all'italiana» compaiono, nell'ordine, «Napoli», i «mandolini e i vicoli», «Mergellina», le serenate sotto il balcone e, naturalmente, la mamma. Il tutto è cantato, ci viene detto, da una tipica voce «all'italiana», per nulla diversa da quella di Latilla:

L'avrei abbracciato, credimi / quel tenorino languido
cantava come un angelo / leggeva nel mio cuor

Eppure, a dispetto di questa gran messe di cliché di «italianità» anche musicale, è davvero difficile trovare nell'arrangiamento elementi «italiani», se si esclude un breve tema esposto dai legni nell'introduzione, che potrebbe – forse – voler suonare vagamente popolaresco. Per il resto, l'orchestrazione di Angelini dà grande spazio ai fiati, e si appoggia su un ritmo swingato.

A ritmo di beguine è «Canzone all'italiana» di Coppola-Pallesi, cantata da Giorgio Consolini, del 1956.⁸⁵ Struttura «americana» senza sorprese: qui lo hook che apre il chorus è «Va', canzone all'italiana». Consolini canta in un dolce falsetto, non risparmiando i melismi e l'acuto finale.

[verse]

Serenate / serenate al chiar di luna
Stornellate / per la bionda e per la bruna
Non siete soltanto il ricordo di un tempo passato
Ma siete il canto che ad ognuno fa bene sentir

[chorus]

Va' / canzone all'italiana
Porta lontano nel mondo a chi ti sa capir
La voce del mio paese / e l'aria del mio mar
Va' / canzone all'italiana

Che cosa accomuna queste canzoni, e altre che si potrebbero citare, è un evidente contrasto fra – da un lato – testi che esaltano l'italianità musicale e ne espongono gli stereotipi riconosciuti come tali già allora, cantati da voci tipicamente «italiane», e – dall'altro – arrangiamenti, strutture e ritmi pienamente inscrivibili nel gusto dell'epoca, e modellati su un sound «moderno» e «americano» (o meglio: «internazionale»). Nonostante ciò, questo genere di canzoni è interpretato sincronicamente come tipicamente italiano. In una prospettiva diacronica, la diffusione di questo tipo di canzone in cui vocalità e tematiche «italiane» sono associate a elementi «altri», contribuisce a fare anche di questi elementi qualcosa che può, con il tempo, suonare «italiano», per stilizzazione. Sarebbe perciò difficile descrivere gli

⁸⁵ Giorgio Consolini, «Canzone all'italiana» / «L'hai voluto tu», Parlophon QMSP 16104, 1956, 45 giri. Lo stesso brano è invece una «canzone tango» nella versione di Elio Bigliotto diretta da Virgilio Piubeni, cantata con stile simile. Elio Bigliotto, orchestra di Virgilio Piubeni, «Canzone all'italiana» / «A Nuevo Laredo», Parlophon TT9880, 1956, 78 giri. Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000043608000000.

elementi «americani» o «moderni» nei soli termini di sineddoci di genere. Al contrario, se si guarda all'insieme musicale, sono piuttosto gli elementi italiani a funzionare come sineddoci di italianità, nel contesto di uno stile-base cosmopolita e in linea con le mode della popular music del tempo.

3.2.3. Il caso della *beguine*

L'esempio più evidente di come elementi «altri» possano stilizzarsi con il tempo come marche di italianità musicale è il ritmo di *beguine*. La *beguine* è originaria dei Caraibi, come molti dei ritmi e dei balli di successo che accompagnano la storia della popular music dai suoi inizi. L'esplosione della *beguine* (o *biguine*) in Europa potrebbe cominciare in Francia nei primi anni trenta, in concomitanza con l'Esposizione Coloniale del 1931 dove si esibisce il gruppo del clarinettista martinicano Alexandre Stellio,⁸⁶ che innesta su quel ritmo dalle caratteristiche «esuberanti e tropicali», già diffuso a Parigi nelle comunità di immigrati dalle colonie, elementi di jazz (Prieto 2004). Questo è il più comune pattern ritmico base.

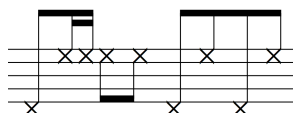


FIGURA 5.4. Pattern tipico di *beguine*.

Il successo globale del genere coincide con il classico di Cole Porter «Begin the Beguine», composto nel 1935, portato al successo da Artie Shaw un paio di anni dopo e più tardi inserito nel film *Broadway Melody of 1940* (in italiano *Balla con me*), con Fred Astaire e Ginger Rogers che ballano proprio sulla canzone di Porter. Tuttavia, la *beguine* che arriva in Italia non è quella di Porter e di Fred Astaire, ma quella francese, se un trafiletto de *La Stampa* pubblicizza già nel 1932 le «lezioni della nuova danza *Beguine*» presso la centrale Sala Gay,⁸⁷ e se la stessa (nella grafia *biguine*) viene definita «la nuova danza lanciata dai

⁸⁶Dal sito LAMECA - La Médiathèque Caraïbe.

www.lameca.org/dossiers/biguine_paris/biguine02.htm; accesso: 15 settembre 2015.

⁸⁷ *La Stampa della sera*, 20 maggio 1932, p. 2.

maestri di ballo autorizzati» meno di un mese dopo.⁸⁸ Porter casomai utilizza (e trasforma) il nuovo ritmo, che è già ampiamente diffuso.

Curiosamente, le «beguine» che si possono ascoltare in incisioni italiane del dopoguerra hanno poco in comune tanto con quelle della scatenata band di Stelio quanto con la beguine-swing di Cole Porter e Artie Shaw. Eppure, un numero davvero notevole di canzoni dei primi anni di Sanremo si basa questo ritmo, e ne riporta la dicitura sullo spartito o sul disco. Fra queste, ci sono alcune delle più celebri canzoni italiane degli anni cinquanta. Sono già state citate «Buongiorno tristezza» (una «canzone-beguine»), «Avventura a Casablanca» e «Canzone all'italiana», ma sono beguine molte delle canzoni che vincono o arrivano fra le finaliste alle prime edizioni di Sanremo. «Grazie dei fior» (una «beguine serenata», vincitrice nel 1951), «Una donna prega» («canzone beguine», terza nel 1952), «Viale d'autunno» di D'Anzi (prima nel 1953), la già citata «Buongiorno tristezza» (che vince nel 1955), «Il torrente» (seconda lo stesso anno), e molte altre ancora.

Secondo Salvatore, «la beguine si diffuse come arrangiamento-tipo, specie a tempo lento, perché sul suo ritmo flessuoso la melodia all'italiana riusciva a posarsi senza traumi, magari ricorrendo al rubato» (Salvatore 1998, p. 342). Questo ritmo, che in Italia viene detto beguine (e che immaginiamo ballato con i passi della beguine) assomiglia molto a una rumba lenta e si popolarizza rapidamente. In effetti, questa versione *rallentata* del ritmo di beguine è un efficace appoggio per il canto in lingua italiana. Facilita soprattutto la presenza di parole piane, che sono la maggioranza nel vocabolario italiano: tutti hanno esperienza di come sia difficile far quadrare il ritmo della lingua italiana su un ritmo regolare (e di come sia difficile tradurre dall'inglese in italiano le canzoni, mantenendo le tronche di cui la lingua inglese abbonda). E facilita, di conseguenza, un cantato dilatato sulle vocali, con molti abbellimenti sulla vocale accentata: ovvero, un tipico «canto all'italiana».

Di conseguenza, l'associazione fra il ritmo di beguine e il canto all'italiana deve codificarsi in maniera solida e duratura proprio in questi anni, probabilmente sulla scorta del grande successo incontrato dalle «canzoni-beguine» dei primi anni di Sanremo – la capostipite «Grazie dei fior» su tutte.

⁸⁸ *La Stampa*, 15 giugno 1932, p. 3.

La beguine «italiana» si codifica anche con alcune caratteristiche peculiari, che ritornano quasi sempre: oltre al tempo lento, una particolare conduzione della linea di basso, che suona il primo e il quinto grado dell'accordo in questo modo (FIGURA 5.5):



FIGURA 5.5. Basso «beguine».

La beguine torna in molte canzoni degli anni successivi, ed è sovente associata a stereotipi testuali di italianità, fino a diventare una sineddoche di italianità essa stessa. Alcuni esempi più recenti possono essere «Vacanze romane» dei Matia Bazar⁸⁹ (canzone davvero molto «italiana» per tema), o il tema musicale de *La vita è bella* di Roberto Benigni, firmata da Nicola Piovani, che vinse l'Oscar per la miglior colonna sonora nel 1999, e che sarebbe difficile non ricollegare – visto il suo uso nel film – a un qualche stereotipo italiano.

3.2.4. *Nostalgia e popolaresco*

Resta da indagare un filone di canzoni italiane dei primi anni cinquanta, che costruiscono la propria «italianità» con strategie di autenticazione differenti: ovvero, alludendo a un passato idealizzato, spesso agricolo, pre-moderno o pre-bellico, descritto con tratti spesso naïf. In questo filone rientrano quelle che Borgna definisce canzoni «di ispirazione regionale» (Borgna 1998, p. 8), che tematizzano un elemento provinciale o nel testo delle canzoni (spesso sin dal titolo: «I pompieri di Viggiù», «Al mercato di Pizzighettone»), o nelle musiche. Abbondano, in questi anni, i brani che contengono riferimenti musicali *popolareschi*, canzoni «alla “popolare”», in cui la componente «popolare» è «filtrato attraverso la lettura che ne aveva fatto la tradizione operistica», sia in senso «benevolente» e positivo, sia «verista» e drammatico (Facci & Soddu 2011, p. 27).

⁸⁹ Matia Bazar, «Vacanze romane» / «Palestina», Ariston AR 00943, 1983, 45 giri.

Solitamente, il termine «popolaresco» è usato in un dualismo «autentico/inautentico» con «popolare», dove «popolare» è soprattutto la musica di origine rurale, e «popolareschi» sarebbero i suoi rifacimenti in ambito urbano, anche sulla scia di quella linea di pensiero che va da Bartók a Diego Carpitella (CAPITOLO 8.1.3.2). Non viene qui usato alludendo a un presunto carattere «inautentico» di questi brani (carattere che gli è stato solitamente imputato dalla critica). Al contrario, la stilizzazione di elementi folklorici è sicuramente una strategia di autenticazione, una marca di autenticità e di italianità, e come tale era ragionevolmente interpretata da almeno una parte del pubblico (anche da quello «popolare»).

La stilizzazione di questi tratti, comunque, si iscrive in una più generale tendenza nostalgica a tematizzare il passato musicale, su cui ci si è già soffermati (nel caso, ad esempio, de «Il valzer di nonna Speranza»). In alcune canzoni è un passato popolare «provinciale» a essere al centro del discorso, sia nel testo che nella musica: «Al mercato di Pizzighettone», ad esempio, in cui gli elementi musicali richiamano secondo diverse strategie qualcosa «che è nel DNA della musica all'italiana almeno da Settecento» (Facci & Soddu 2011, p. 22). In molti altri, l'immagine del popolare si riduce al cliché «alpino», linea di buon sviluppo nei primi anni di Sanremo soprattutto sulla scia di «Vecchio scarpone» (terza nel 1953), e che è ben compatibile con quell'idea di «folklore di tipo *enalistico*» identificata da Carpitella (Carpitella 1992, p. 46), e che è stata parte di un certo atteggiamento anche della musicologia italiana verso il «popolare». ⁹⁰

Tuttavia, è bene notare come a queste sineddoci del «popolare» si associno, ancora, significati musicali spesso in contraddizione fra loro. Come per le canzoni all'italiana, sono solitamente la musica e l'arrangiamento a negare il contenuto del testo e il significato connesso con la vocalità «all'italiana». Prendiamo ad esempio «Canzone da due soldi» di Pinchi e Donida, seconda a Sanremo nel 1954 nelle interpretazioni di Achille Togliani e Katyna Ranieri.

[verse]

Nelle vecchie strade del quartiere più affollato

⁹⁰ Si vedano le considerazioni di Leydi nel capitolo «Il musicologo e la “Montanara”» (Leydi 2008, pp. 164 e sgg.).

verso mezzogiorno oppure al tramontar
una fisarmonica e un pianino un po' stonato
capita assai spesso d'ascoltar
accompagnano un cantante d'occasione
che per poco niente canta una canzon.

[chorus]

È una semplice canzone da due soldi
che si canta per le strade dei sobborghi
e risveglia in fondo all'anima i ricordi
d'una dolce e spensierata gioventù

Il testo procede su questo mood nostalgico, perfettamente riconducibile a quel filone di «meta-canzone» definito precedentemente: si descrive il successo di un motivo «semplice», popolare, che però sarà suonato da «cento orchestre», «vestito di mondanità». Alla fine però «la semplice canzone da due soldi» tornerà «dove è nata», «per la strada su una bocca innamorata / che cantando sogna la felicità».

La copertina dello spartito a stampa conferma le strategie di autenticazione «popolare» che sono suggerite dal testo: vi si vedono due musicisti di strada con violino e fisarmonica insieme a un cantastorie: intuiamo che sia tale perché sta vendendo dei fogli volanti, mentre dalle finestre del palazzo lo ascoltano una coppia innamorata e una famigliola (FIGURA 5.6).

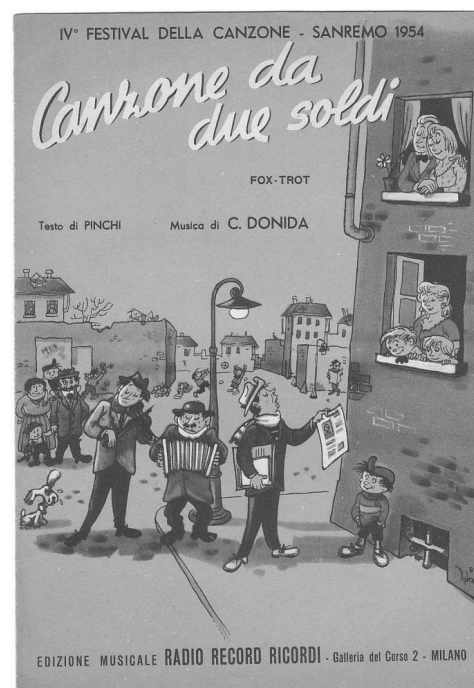


FIGURA 5.6. Copertina dello spartito di «Canzone da due soldi».

La musica è però molto lontana dalla realtà dei cantastorie o degli interpreti popolari, di quegli anni. La struttura è la consueta verse-chorus-bridge; il brano è un foxtrot, come conferma anche lo spartito. La versione di Togliani con l'Orchestra Angelini ha l'ormai noto arrangiamento da jazz bianco, con molti fiati, accoppiato con una voce di tenore piuttosto tipica e qualche inserto di fisarmonica.⁹¹

Della Ranieri esistono diverse versioni, con significative differenze. Una, più classica, si apre con una intro che pare suonata da quel «pianino un po' stonato» evocato dal testo,⁹² che suona però su un tempo di foxtrot; poi un verse lento e libero, con chitarra, l'ingresso degli archi e il chorus che procede con archi e contrabbasso pizzicato a segnare il tempo, con inserti di fiati. Il bridge è su un tempo libero. Soprattutto, prima della coda, la prima parte del chorus viene ripetuta su un accompagnamento di organino meccanico in tempo ternario che sa, questo sì, di «popolare» (in corrispondenza dei versi «ma la semplice canzone da due soldi / finirà per ritornare dove è nata»). Finale con acuto, modulazione e suoni di campane.⁹³

In un'altra versione, con l'orchestra di Migliardi, la canzone si apre invece con un pianoforte «vero», che espone però il tema su un tempo ternario da valzer popolare. Segue un breve inserto parlato, che evoca la figura del cantastorie: «Signori vi prego ascoltatevi, anche se la mia è una povera canzone da due soldi». Verse a tempo un po' più sostenuto, vocalità più moderna e meno impostata e, soprattutto, chorus su ritmo swing, con una chitarra dal sapore decisamente manouche, inserti di pianoforte e – a sorpresa – anche di «pianino». Anche qui si conferma la breve *reprise* del chorus su tempo ternario, e il finale con acuto – questa volta con una ulteriore esposizione del tema in 3/4.⁹⁴

⁹¹ Carla Boni e Gino Latilla, «Arriva il direttore» / Achille Togliani, «Canzone da due soldi», orchestra diretta da Cinico Angelini, Cetra DC 5962, 1954, 78 giri.

⁹² Il suono è piuttosto distorto: difficilmente si tratta di un pianoforte, potrebbe essere o un clavicembalo suonato con tecnica anomala, un «pianino» da cantastorie, o un cymbalom.

⁹³ Katyna Ranieri, «Canzone da due soldi» / «Rose», orchestra diretta da Armando Trovajoli, RCA A25V-0053, 78 giri, Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000039289000100.

⁹⁴ Katyna Ranieri, «Canzone da due soldi» / «Sotto l'ombrello», orchestra diretta da M. Migliardi, 78 giri, Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000059681000100.

Ancora diversa, e con variazioni anche di testo (il cantante è «ormai sfiatato»), è la versione che Luciano Tajoli incide sempre nel 1954, con voce in falsetto da stornellatore, arrangiamento più discreto e tema «fischiato».⁹⁵ Come si intuisce, allora, anche nel caso dell'«italianità popolaresca», sono molti e molto diversi gli elementi in gioco, e mai i significati sono riconducibili ai soli aspetti musicali, sempre e comunque contraddittori.

3.2.5. Qual è la tipica «canzone all'italiana»?

Ma come è fatta, allora, la tipica canzone *italiana* dei primi anni di Sanremo? Quella canzone che, nel corso della storia, è stata oggetto di ironie, etichettata come kitsch, criticata per il gusto *mélo*, l'uso innaturale e stucchevole della lingua italiana, l'abuso di cliché triti e ritriti? È difficile rispondere. La compresenza di diversi elementi dal significato apparentemente contraddittorio contraddistingue anche le canzoni più emblematiche di questi anni. Proviamo a riascoltare, alla luce di quanto detto fino ad ora, uno dei brani considerati come la quintessenza del gusto sanremese nel suo senso deteriore: «Vola colomba» di Cherubini e Concina, portata da Nilla Pizzi alla vittoria della seconda edizione del Festival, nel 1952.⁹⁶

Il testo è riconducibile al filone regionale-nostalgico: come è noto, allude all'irredentismo triestino – evocato indirettamente da «San Giusto», dal dialettale «el mi vecio», e dal riferimento al cantiere (navale) con tono lacrimevole.

[strofa 1]

Dio del ciel, se fossi una colomba,
vorrei volar laggiù, dov'è il mio amor che,
inginocchiata, a San Giusto prega con l'animo mesto:
“Fa' che il mio amore torni, ma torni presto”

[ritornello]

Vola colomba bianca vola / diglielo tu / che tornerò
dille che non sarà più sola / e che mai più / la lascerò

[strofa 2]

Fummo felici, uniti, e ci han divisi
Ci sorrideva il sole, il cielo e il mar,

⁹⁵ Luciano Tajoli, «Canzone da due soldi», orchestra diretta dal Maestro Maraviglia, Odeon H18374, 78 giri. Identificativo record IT-DDS0000064668000000.

⁹⁶ Mi rifaccio alle versioni in *Sanremo 1952*, op. cit.

noi lasciavamo il cantiere, lieti del nostro lavoro,
e il campanon – din don – ci faceva il coro.

[ritornello]

[strofa 3]

Tutte le sere m'addormento triste e nei miei sogni
piango e invoco te. Pure el mi vecio ti sogna,
pensa alle pene sofferte
piange e nasconde il viso tra le coperte

Pur nella sua tipicità, a livello linguistico il testo di Bixio Cherubini non abusa di quelle figure retoriche considerate come emblema del kitsch della canzone di Sanremo. Si ritrovano naturalmente alcune apocopi, piuttosto tipiche peraltro: «ciel» (ma il coro all'inizio dice «cielo»), «mar» e «han», oltre a «campanon», ma la sintassi è piuttosto lineare, e imita la lingua parlata più che ricercare una lingua poetica («Fa' che il mio amore torni, ma torni presto»). Analogamente, il profilo melodico tende a seguire il ritmo naturale del parlato, senza grandi forzature. Già in questo «Vola colomba» non è la «tipica» canzone italiana derivata dal melodramma come ce la aspetteremmo, e come è spesso descritta dai linguisti.

L'arrangiamento dell'orchestra di Angelini,⁹⁷ se ascoltato con attenzione, complica ulteriormente le cose. A dispetto dell'associazione di Angelini con il filone «tradizionalista», l'arrangiamento è quello solito da big band, e il ritmo che sostiene il brano è molto poco italiano (o triestino): uno swing, a tempo moderato. O meglio: la struttura accordale e il profilo della melodia *sembrerebbero* suggerire un accompagnamento piuttosto tipico e «popolaresco», con l'alternanza nei bassi di tonica e dominante sui movimenti forti, e l'accordo sui deboli (un tipico accompagnamento chitarristico, per intenderci). Tuttavia, la sezione ritmica lo interpreta leggermente swingato, conferendo una certa flessuosità alla melodia, che – al contrario – procede distesa e senza sincopi. Dunque, un elemento «italiano» e «tradizionale» nella melodia e nel canto, e uno «americano» e «moderno» nell'arrangiamento e nelle soluzioni ritmiche: una contrapposizione piuttosto tipica.

⁹⁷ Mi riferisco qui alla versione contenuta in *Sanremo 1952*, op. cit., e analoga a quella di questo video Rai:

www.youtube.com/watch?v=ovj26bTtl-Y; accesso: 15 dicembre 2015. La Pizzi ha inciso diverse versioni, in cui sia il canto che l'arrangiamento differiscono significativamente.

Anche nello stesso arrangiamento, tuttavia, convivono elementi apparentemente contraddittori. Se crediamo a un video Rai, registrato in studio con l'orchestra di Angelini dopo la vittoria del festival,⁹⁸ nel brano suonano – oltre alla sezione ritmica di contrabbasso, batteria, chitarra e pianoforte – tre trombe, quattro tromboni, tre o quattro clarinetti. Non suonano i sax, i violini (contraddicendo l'idea centrale delle orchestrazioni di Angelini), il vibrafono, e appare solo per qualche intervento la fisarmonica. Sia a Sanremo che nel video citato si aggiunge un coro maschile⁹⁹ che risponde alla melodia principale, e che allude evidentemente a un coro alpino, per la qualità delle voci (un po' sguaiate e imprecise) e per le armonizzazioni. Strategie simili, tanto nel coro quanto nell'interpretazione leggermente swingata di un ritmo cadenzato, ha anche l'arrangiamento di Angelini per «Vecchio scarpone».

Ma torniamo agli strumenti: ai clarinetti spetta per lo più di sostenere la melodia, mentre gli ottoni (quasi sempre sordinati) sono chiamati quasi sempre a rispondere al canto, a riempirne le pause alla fine delle frasi, come ci si aspetterebbe da questo tipo di arrangiamento. È proprio nel ruolo assegnato a trombe e tromboni che si riconosce una particolarità decisiva dell'orchestrazione di Angelini. Il loro comportamento, infatti, allude contemporaneamente a tipiche strategie di orchestrazione da big band, e al contempo si fa carico di esprimere il panorama «italiano» della composizione. Ad esempio, con cinque note (tre alle trombe a due ai tromboni) che – in risposta al «din don» del testo – evocano il «campanon» formando un arpeggio sull'accordo di do maggiore. E, soprattutto, con due citazioni dirette della «Marcia dei bersaglieri» e dell'inno nazionale, in analoga posizione alla fine della strofa, per il lancio dello hook nel ritornello («Vola colomba bianca vola...»).

Come sono da interpretarsi queste citazioni? Si potrebbe, da un lato, derubricarle a marche di «italianità», una sorta di surplus informativo in un brano il cui testo trasuda retorica patriottica. In un arrangiamento contemporaneo, sicuramente, suonerebbero ironiche. Potevano suonare

⁹⁸ www.youtube.com/watch?v=ovj26bTtI-Y; accesso: 15 dicembre 2015. Si veda anche, a Sanremo: www.youtube.com/watch?v=YDhI1IG6Uo; accesso: 15 dicembre 2015.

⁹⁹ Nel video citato, il coro è in carico agli strumentisti non impegnati a suonare. È ragionevole pensare che a Sanremo si aggiungessero altre voci, come induce a pensare la registrazione della serata.

ironiche anche nel 1952? Non c'è dubbio che la canzone fosse presa sul serio, e ce lo conferma – ce ne fosse bisogno – la presentazione che ne diede Filogamo, e il commento della Pizzi sul palco di Sanremo, che commossa salutò «la mamma, il papà, le mie sorelle... e Trieste».¹⁰⁰ E tuttavia, per come i due temi sono trattati, arrangiati e collocati all'interno del pezzo, non c'è dubbio che essi siano una parodia, una brillante mossa «leggera» all'interno dell'arrangiamento di un pezzo «serio».

Come si vede, allora, l'«italianità» è tutto fuorché univocamente riconoscibile, anche nei pezzi più «italiani», che mettono in atto strategie spesso apertamente contraddittorie. Una tipica canzone italiana non sembra allora esistere, se non come costruzione ideologica. Una costruzione che ha proprio in Sanremo il suo primo motore.

3.3. L'invenzione della tradizione

3.3.1. *Canone e italianità*

La canzone italiana prima di Sanremo è senza storia. La stessa Rai, nel progettare la sua restaurazione, guarda a un passato indefinito e immaginario, e a caratteri ideali. Prima di Sanremo esistono certo «canzoni italiane», ma non un'idea di «canzone italiana», né un canone, che siano condivisi a livello nazionale. Questa mancanza è particolarmente evidente se si confronta la canzone italiana con quella napoletana: già prima della guerra sono numerose le raccolte, e le *storie*, della tradizione musicale partenopea disponibili sul mercato editoriale. Non è dato di trovare, invece, alcun testo organico, né pubblicistico né tantomeno specialistico, sulla «canzone italiana» prima degli anni sessanta.

Il collegamento fra storicizzazione e canone è un tema caro alla storiografia musicale (Dahlhaus 1980), ed è stato oggetto di riflessione anche negli studi sulla popular music (Kärjä 2006). È l'ingresso dei discorsi sulla canzone nel campo dei discorsi sull'arte a renderne possibile la storicizzazione, e a permettere la formazione di un canone. Questo avviene, seppur in maniera incompleta e ideologicamente limitata dallo status non-artistico di cui gode la canzone nell'interpretazione degli intellettuali (CAPITOLO 8), proprio a partire

¹⁰⁰ *Sanremo 1952*, op. cit., disco 2, traccia 19.

dagli anni di Sanremo. In questi anni è anche la funzione della canzone a mutare. Se la radio aveva affermato una canzone «da ascoltare» e «da ballare» più che da cantare (Salvatore 1997, p. 19), Sanremo avvia un processo destinato ad allargare sempre di più il cuneo fra l'ascolto e il ballo. Indipendentemente dai discorsi sul gusto, e dagli snobismi della critica, non c'è dubbio che la funzione primaria della canzone italiana promossa da Sanremo sia *estetica*, e risieda nell'ascolto. Lo dimostra anche l'immediata evoluzione prossemica del Festival: se nei primi anni il *setting* è quello di un night club (siamo in un casinò, del resto), con il pubblico seduto ai tavolini che consuma e ascolta, poco a poco la dimensione diventa quella teatrale, in cui il pubblico seduto frontalmente ascolta *e basta*. Una funzione pienamente compatibile con le finalità della Rai, e che è supportata dai crescenti spazi che la canzone ottiene alla radio, alla TV, sulla stampa popolare.

Ma come si forma un canone? Secondo Philip Bohlman, che usa un lessico a noi familiare, un canone è «un modo per i membri della comunità di esprimere i loro valori condivisi» (Bohlman 1988, p. 105). Nel caso di un genere «nazionale» («italiano»), i valori devono allora riguardare una qualche idea di nazionalità, di «italianità». La storica Silvana Patriarca, nel suo saggio dedicato all'«italianità»,¹⁰¹ si è dedicata alla costruzione del «carattere nazionale come discorso» (Patriarca 2010, p. xiii), riconoscendo un'oscillazione nella produzione di «auto-stereotipi» da parte degli italiani, sempre divisi fra «una esaltazione arrogante della “superiorità” della propria cultura e una scoraggiata deprecazione del proprio stato di inferiorità» (p. xvii).

Nell'Italia repubblicana coesistevano, e di fatto si mescolavano, due immagini principali del carattere nazionale. Una di queste, positiva e autoassolutoria, era fornita dallo stereotipo degli «italiani brava gente» originatosi [...] nel crogiuolo della guerra, e che veniva a sostituire le rappresentazioni iperassertive associate a un tipo di patriottismo e di nazionalismo che non era più accettabile. Per alcuni versi, era un'immagine «diminutiva» del sé nazionale che sembrava valorizzare proprio quei tratti che in precedenza erano disprezzati dai nazionalisti: il «sentimentalismo», la mancanza di una forte identificazione nazionale, perfino l'«indolenza» degli italiani, diventavano ora virtù che, facendo dimenticare il recente passato, rendevano il paese di nuovo invitante per le folle di turisti che, a partire dagli anni Cinquanta, ricominciarono a visitare la penisola. (p. 241)

¹⁰¹ Sul tema si veda anche Bollati 2011.

Patriarca non si occupa di canzone, e rivolge piuttosto la sua attenzione alla commedia all'italiana. Tuttavia, i riferimenti al «sentimentalismo» e all'«indolenza» trasformati in virtù valgono anche per l'italianità della canzone nel dopoguerra, che si sviluppa proprio nella compresenza di interpretazioni di segno positivo o negativo di un presunto carattere nazionale.

Se l'italianità musicale esisteva ben prima di Sanremo, Sanremo e la Rai se ne appropriano: fanno della canzone il suo medium privilegiato, la cristallizzano in una tradizione «popolare» e adatta al nuovo pubblico nazionale. La canzone italiana nasce allora da subito con connotazioni di «popolarità». Una popolarità che è letta come deteriore da parte degli intellettuali, e che innescherà (soprattutto dagli anni sessanta) una serie di riflessioni sul ruolo della canzone stessa, soprattutto all'interno del dibattito sulla società di massa (CAPITOLO 8). E che, soprattutto, costituirà il termine di paragone su cui costruire, in antitesi, una canzone italiana che ambisca a farsi «arte». Ma questa compresenza e oscillazione fra un'italianità «buona», letta come popolare e verace, e una «cattiva», leggera, sentimentale, indice delle peggiori abitudini nazionali, è data da subito nella canzone italiana degli anni di Sanremo, «nasce» insieme a essa.

3.3.2. La canzone (all')italiana come tradizione inventata

Le contraddizioni stilistiche delle canzoni italiane di questi anni, la compresenza di elementi «italiani» e «altri» e la complessità della rete di significati attraverso cui queste canzoni vengono interpretate e autenticate ci hanno confortato su come sia davvero necessario guardare «oltre il suono» (Sorce Keller 2012) per riconoscere gli elementi di «italianità» della canzone.

L'ideologia della canzone «(all')italiana» che si instaura definitivamente a partire da Sanremo finisce con il mascherare il fatto che le canzoni italiane di quegli anni, lungi dall'essere spiegabili nel contesto di una tradizione nazionale continuativa o di una restaurazione, sono piuttosto perfettamente inserite nelle dinamiche globali di circolazione delle musiche popular. Questo è valido anche per le canzoni più «italiane», che nella maggior parte dei casi sono comunque riconducibili, per qualche aspetto, ai gusti internazionali, e in particolare alle musiche di origine afro-americana.

Il Festival di Sanremo, la Rai e la svolta che imprimono allo sviluppo di un certo tipo di canzone vanno allora intesi come *agenti* nella creazione e nella cristallizzazione di un concetto condiviso di «canzone italiana». Concetto che è impossibile definire in termini essenzialisti, e meno che mai musicali, a dispetto dell'*apparente* omogeneità delle canzoni di quel periodo. Allora, nonostante le molte continuità, la canzone italiana così come è intesa negli anni cinquanta – un concetto che costituisce la base anche della nostra, contemporanea, idea di canzone italiana – non nasce durante il Fascismo. È piuttosto la codificazione di alcune innovazioni all'interno nella nuova industria culturale degli anni cinquanta a *inventarne* la tradizione, compresa la contemplazione di un suo passato imprecisato, nostalgico, melodico, *immaginario*. Canzoni come «Vola colomba», «Papaveri e papere», «Buongiorno tristezza», «La casetta in Canadà», «Vecchio scarpone» – tutte presentate nelle prime edizioni del Festival di Sanremo – costituiscono il primo canone della canzone italiana condiviso a livello nazionale. Sono brani *nuovi*, ma che nascono – nella percezione del pubblico e nella volontà degli autori – già *vecchi*: oggetti nostalgici e dal gusto passatista.

Sono proprio le prime riflessioni sulla canzone italiana, la domanda di discorsi sulla canzone alimentata dalle politiche della Rai, la dimensione competitiva dei moltissimi festival, gli spazi forniti da radio, TV e stampa popolare, a costituire il *momento di discontinuità* a partire dal quale si può *inventare una tradizione della canzone italiana*, e riconoscere in essa, anche retroattivamente, caratteri di italianità. Si usa qui l'idea di «tradizione inventata» nei termini in cui è stata formalizzata da Eric Hobsbawn:

Per “tradizione inventata” si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale e simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. (Hobsbawn 1994, p. 3)

Ogni genere musicale, in fondo, può essere interpretato come una tradizione inventata. Ma ciò è vero a maggior ragione per la canzone italiana, che si struttura in riferimento a un passato impreciso e idealizzato, offrendo l'illusione di una continuità con esso. E che, soprattutto, riguarda da vicino la questione

dell'identità nazionale, che lo stesso Hobsbawn accosta alle «tradizioni inventate» (p. 16).

Lo scopo delle tradizioni è l'immutabilità, e l'«invenzione di una tradizione è essenzialmente un processo di ritualizzazione e formalizzazione [...] impone la ripetitività» (p. 6). Sanremo inventa i suoi riti e i suoi miti già dalla prima edizione, e vi rimane fedele negli anni: il «cari amici vicini e lontani», i fiori, la dimensione della gara, le presentazioni sempre uguali, la retorica... Se la canzone prima era legata a luoghi e riti diversi (il *café chantant*, il *tabarin*, la sala da ballo), Sanremo ne diviene ora il luogo simbolico, il primo a essere davvero «nazionale», la manifestazione nel mondo reale di una canzone sempre più radiofonica, televisiva, da grande platea, svincolata da un luogo fisico. Sanremo, di fatto, inventa la canzone italiana così come la conosciamo, ancora oggi.

6.

L'era dei ritmi

1. La musica da ballo in Italia

1.1. Storia del ballo e storia della popular music

Nel capitolo precedente si è rivolta l'attenzione all'«invenzione» – intorno agli anni cinquanta – di una tradizione di canzone italiana pensata in termini passatisti. Questa idea di canzone si fonda sulla contrapposizione fra alcuni caratteri costruiti come «italiani» e musiche invece provenienti «da fuori», identificate con il gusto «moderno». Questo capitolo è dedicato a queste musiche, alla loro ricezione, alla loro classificazione. Si tratta *esclusivamente* di musiche da ballo, importate in primo luogo come insieme di pratiche coreutiche. E si tratta in grandissima parte di musiche provenienti dal continente americano: dagli Stati Uniti, ma anche dai Caraibi, dall'Argentina, dal Brasile – magari attraverso la Francia, come nel caso già citato della beguine.

L'opposizione fra «tradizione» e «modernità» è allora anche fra musiche da «ascoltare» e musiche «da ballare»: è un'opposizione che ha sviluppi interessanti fra anni cinquanta e sessanta, e che è alla base di un processo di autenticazione estetica comune a molte musiche popular in molte parti del mondo. Molti generi sono entrati nel dominio dell'arte lasciando le piste da ballo per i palchi dei teatri, mentre il loro pubblico assumeva poco a poco la posizione seduta, e la loro funzione primaria passava dall'accompagnare la danza all'ascolto. Nella storia della popular music, il caso del jazz è emblematico. La difficoltà che sperimenta oggi chiunque voglia rispondere alla domanda «il jazz è popular music?» ne è la prova: la risposta è da cercare più nel dominio della storia della musica che non in quello dell'estetica. La

separazione dei percorsi fra quello che oggi è il jazz – la sua *tradizione*, le sue *radici*, il suo *canone* – e quello che è popular si completa in proprio questi anni.¹

È proprio a partire dalla metà degli anni cinquanta, con il successo globale del rock and roll, che per molti generi popular si avvia quel processo per cui «la funzione estetica» diventa «predominante su altre funzioni assolute da quelle stesse musiche in altri contesti» (Fabbri 2006b, p. 872). Questo fenomeno riguarda la bossa nova in Brasile, il rock and roll negli Stati Uniti, la *chanson* in Francia, il folk negli Stati Uniti e in Gran Bretagna... Ma un processo analogo avviene in Italia con la canzone di Sanremo, che nasce appunto come «canzone da ascoltare» (e, eventualmente, da valutare esteticamente).

Il doppio filo che nella storia della musica collega il valore estetico e la dimensione dell'ascolto relega la musica da ballo a un ruolo «funzionale» e oppone una musica «per la mente» a una «musica per il corpo» (che, in un'ideologia della musica assoluta, può al limite anche *non* essere musica). Questo pregiudizio contribuisce a spiegare perché il ruolo del ballo nella storia della popular music sia stato sovente sottovalutato: un limite, sicuramente, dei *popular music studies*, che sembra quasi negarne la specificità. Negli studi su quei generi che per una parte decisiva della loro storia sono stati musiche da ballo (il jazz su tutti, ma anche lo stesso rock and roll), l'aspetto coreutico è stato spesso rimosso, o comunque messo in secondo piano. Questa tendenza riguarda, per riflesso, anche le narrazioni storiche di quei generi. In Italia² gli studiosi di storia sociale si sono occupati del ballo solo occasionalmente (Tonelli 1998, p. 12), nonostante l'idea che esista nel secondo dopoguerra un'«era del ballo» in cui le pratiche coreutiche sono al centro dell'entusiasmo post-bellico e della nuova gestione del tempo libero degli italiani e delle italiane sia ampiamente diffusa (Ginsborg [1989] 2006, p. 331). Quando il ballo è stato citato e usato come indice del cambiamento della società, è però rimasto sullo sfondo in quanto pratica musicale. E se è tale, allora l'obiettivo di questo

¹ In tempi più recenti, percorso analogo stanno compiendo alcuni generi della musica elettronica, sempre più assorbiti all'interno della programmazione di centri d'arte contemporanea, musei, e spesso proposti in teatri e sale da concerto, più che in club e discoteche.

² Nella bibliografia anglofona esiste invece una tradizione di studi sulle «vernacular dances». Si veda ad esempio Stearns & Stearns [1968] 1994; Smith 2010.

capitolo è comprendere come la musica da ballo, le sue tassonomie, le competenze che richiede, contribuiscano alla storia della canzone in Italia, e alla definizione dei suoi generi.

L'osservazione dello sviluppo e delle classificazioni della popular music in Italia nella prima metà del novecento passa per una parola chiave: «ritmi», al plurale. Nel corso del «Trentennio» la parola viene usata per indicare diverse cose, strettamente collegate fra loro. Innanzitutto, «ritmi» sono i generi della musica da ballo che provengono dal continente americano. Si tratta di musiche su tempi perlopiù binari (foxtrot, slow, swing, rumba, samba...) e più raramente ternari, derivazioni del valzer (il boston). I singoli termini indicano allora sia il ritmo in sé – la scansione del tempo, i pattern, gli accenti – sia i balli a essi associati. Ma «ritmi» sono anche, per sineddoche, le composizioni basate su questi ritmi, come attestato ancora oggi per l'uso specialistico: «composizione in cui la componente ritmica prevale su quella melodica» (De Mauro 2000, *ad vocem*). Inoltre, all'interno di un'orchestra, i «ritmi» sono gli strumenti della sezione ritmica: pianoforte, chitarra, e soprattutto contrabbasso e batteria. Si può parlare così di una composizione «per sax e ritmi», o di una «orchestra di ritmi e canzoni», come è – ad esempio – quella di Mario Fragna in Rai. Una band che suona boogie-woogie può essere allora un «complesso di chitarre elettriche e ritmi».³

Questa centralità dei «ritmi» non nasce nel secondo dopoguerra, ma riguarda già l'ottocento, e in misura maggiore la *belle époque*. La diffusione del valzer viennese nell'Europa del diciannovesimo secolo segue modalità del tutto simili a quelle del foxtrot un secolo dopo (Scott 2008, p. 138), e di molte altre danze che cominciano a comparire con cadenza quasi stagionale: è un processo che si spiega in rapporto alla «rivoluzione borghese» e alla perdita di importanza dell'aristocrazia. In Italia, se la preferenza per le danze «di tradizione era motivata dal senso di identità nazionale maturato con l'Unità», tuttavia «questa inclinazione è molto meno sentita dalla società borghese» (Tonelli 1998, p. 55). I nuovi borghesi «moderni» si ispirano piuttosto ai modelli parigini, e in seguito a quelli americani. Dunque, la circolazione dei ritmi in Europa è un fenomeno parallelo allo sviluppo di una popular music

³ È il caso ad esempio dei Supersonics, che nel 1954 incidono per Decca alcuni brani fra il boogie-woogie e il rock and roll. *Catalogo Generale Decca*, giugno 1954.

distinta dagli altri tipi di musica, ed è anzi centrale alla sua definizione come tale. La diffusione dei nuovi ritmi avviene in quel medesimo contesto in cui si codifica un «terzo tipo di musica»: la crescente domanda di repertori di intrattenimento da parte di una nascente borghesia, in prima battuta, urbana; lo sviluppo delle tecnologie di stampa; l'affermarsi di uno «stile» e di un gusto alternativi a quelli dell'aristocrazia, che garantiscano un «distacco dai modi del *loisir* nobiliare» (Tonelli 1998, p. 57). Storia del ballo e storia della popular music non possono essere scisse, almeno per un secolo, e il successo della musica da ballo negli anni cinquanta italiani ha in realtà radici che preesistono al dopoguerra, e che fioriscono grazie alla contingenza della crescita economica e allo sviluppo di radio, televisione e stampa di massa. Lo studioso della canzone italiana, nell'affrontare questo periodo storico, si trova di fronte un complesso sistema di «ritmi» che deve essere razionalizzato per comprendere gli sviluppi delle pratiche musicali a esso connesse. Una «storia della canzone» che non abbia come oggetto le «opere» ma le pratiche musicali è anche una storia di come, dove e da chi le canzoni fossero ballate.

1.2. La diffusione dei nuovi balli in Italia

1.2.1. Ballare Sanremo: i confini fra canzone e ballo

Lo scivolamento della «canzone italiana» negli anni di Sanremo da musica almeno in parte finalizzata al ballo a musica da ascoltare avviene lentamente, e non in maniera lineare. Al contrario, i due filoni non sono ben distinguibili fino agli anni sessanta almeno. «Ballate le canzoni del festival di Sanremo con dischi Philips», recita una pubblicità a tutta pagina su *Musica e dischi* nel 1954.⁴ L'elenco dei nuovi singoli disponibili comprende sì alcuni pezzi garruli come «Piripicchio e Piripicchia» di Fusco (una «samba allegra»), o un «valzer brillante» come «Berta filava» (di Fiammeghi-Wilhelm, a Sanremo cantata dal Duo Fasano con Carla Boni), ma anche un futuro classico del gusto kitsch come «...e la barca tornò sola» di Ruccione (che, in effetti, è una beguine). Dunque, se pure la neonata canzone italiana «tradizionale» si opponeva ideologicamente alle nuove musiche anche in quanto non ballabile (o almeno: *meno* ballabile),

⁴ *Musica e dischi*, febbraio 1954.

nella pratica la maggior parte delle canzoni prodotte in Italia nel corso degli anni cinquanta è finalizzata al ballo, o comunque *adattabile alla funzione coreutica*. La quasi totalità degli spartiti e delle etichette dei dischi riporta l'indicazione di ritmo, talvolta con diciture ibride: «canzone slow» per esempio, o «canzone ritmo moderato», dove la doppia indicazione allude a una composizione da cantare o ascoltare (una «canzone»), ma che può essere anche ballata.

«Buongiorno tristezza» (che è stata analizzata nel CAPITOLO 5.3.2.1) è ad esempio una «canzone beguine». Nessuna delle due incisioni sanremesi del 1955⁵ è ballabile, dal momento che l'orchestra, pur su ritmo di beguine, asseconda gli svolazzi della melodia con rallentati e riprese, e varia continuamente il tempo. Tuttavia, è difficile non immaginare che le orchestre da ballo, in un contesto diverso da quello di un Festival in cui la gente è seduta in sala, potessero uniformare il tempo e proporre «Buongiorno tristezza» come numero ballabile: un perfetto lento da luci soffuse.

In attesa di una prova di questa supposizione, possiamo trovare altri esempi: se prendiamo per buona la lunga sequenza del ballo di carnevale ne *I vitelloni* di Federico Fellini (1953), apprendiamo che anche la patetica «Vola colomba» poteva, in fin dei conti, essere adattata per la danza e comparire come pezzo forte di un'orchestrina, a tempo appena accelerato. La centralità che il Festival di Sanremo ha avuto (e ha) nelle narrazioni sulla canzone italiana degli anni del dopoguerra finisce spesso per mettere in secondo piano il fatto che la maggior parte delle canzoni di quegli anni, comprese molte di quelle scritte per Sanremo, circolasse in contesti di questo genere, e a essi dovesse il proprio successo (che è, prima di tutto, successo *editoriale*). Si tratta comunque di un fenomeno in linea con le tendenze dell'editoria musicale internazionale. Anche l'attenzione sarcastica che molti studiosi hanno rivolto ai testi delle canzoni del «Trentennio», a scapito dello studio della musica e del ritmo, va allora riconsiderata alla luce della *doppia* funzione di molte di queste canzoni, che chiarisce come molto spesso il testo fosse subordinato alla musica.

⁵ 5° Festival della Canzone Italiana Sanremo 1955, op. cit.

1.2.2. *I ritmi fra centro e periferia*

Un'altra scena de *I vitelloni* è perfetta per introdurre il tema della diffusione dei nuovi balli in Italia. Uno dei protagonisti, il donnaiolo Fausto (Franco Fabrizi), ritorna dalla luna di miele a Roma e corre al bar a salutare gli amici. È stato – dice come prima cosa – «a vedere la Wanda Osiris», e ha riportato un nuovo successo di mambo che vuol assolutamente far sentire agli amici. Apre la fonovaligia sul tavolino, fa partire il disco, e – mentre descrive lo spettacolo a cui ha assistito – comincia a mostrare i nuovi passi in mezzo alla strada, subito raggiunto da Alberto (Alberto Sordi). Il mambo compare in diverse scene del film di Fellini, perlopiù come musica diegetica. È un tocco di realismo: *I vitelloni* è del 1953. Dell'anno successivo è il film epigono della nuova moda in Italia, *Mambo* di Robert Rossen, con Silvana Mangano e Vittorio Gassman, con musiche (anche) di Nino Rota. Il 1954 è anche l'anno di «Papa Loves Mambo» di Perry Como,⁶ e del primo successo di «Mambo italiano» nella versione di Rosemary Clooney (in Italia la renderà celebre Carosone nel 1955;⁷ Adinolfi 2000, p. 228). Nel 1955 Sophia Loren balla il mambo in *Pane, amore e...* di Dino Risi.

Al di là della storia della diffusione del mambo e del suo ingresso nella cultura popolare, la scena de *I vitelloni* racconta molto bene tanto l'entusiasmo verso i nuovi ritmi quanto le loro modalità di diffusione alla soglia del boom economico, e in parte anche oltre. I «ritmi» sono un simbolo insieme di modernità e mondanità. Sono per eccellenza la musica della città, cui la provincia riesce ad accostarsi solo in forma mediata. Sono, da un certo punto in poi, la musica dell'America ricca e industrializzata, una musica che è spesso collegata con un immaginario statunitense anche quando viene dai Caraibi: il mambo scritto da Rota per la scena citata si intitola «Mambo dei sioux», senza apparente motivo se non quello di evocare un'immagine «americana» (Van Order 2009, p. 140). Ma il mambo, e altri balli simili, sono musica che affascina perché insieme esotica ed erotica, sessualizzata.

La Rimini de *I vitelloni* è una buona rappresentazione della provincia italiana alle soglie del boom economico. Non ci sono ancora i juke-box, che in

⁶ Il termine «mambo» compare in un disco per la prima volta nel 1939. Il classico di Perez Prado «Mambo No. 5» è del 1950 (Adinolfi 2000, p. 226).

⁷ Renato Carosone e il suo Quartetto, «Mambo italiano» / «Mo' vene natale», Pathé MG 332, 1 dicembre 1955, 78 giri.

Italia si diffondono a partire dall'estate del 1955, e il viaggio di nozze – per molti l'unica occasione, insieme al servizio militare, di lasciare il proprio luogo di nascita – può diventare l'occasione per ascoltare le novità musicali per poi «importarle» nel ritorno a casa. Sono però anche gli anni in cui un numero crescente di italiani comincia ad andare in vacanza: nel 1953 il settimanale *Epoca* riferisce dell'incredibile afflusso di 170mila villeggianti (di cui 40mila stranieri) proprio sulla riviera adriatica: il 100% in più.⁸ La musica ha una parte importante in queste nuove forme di aggregazione, e le nuove mode musicali circolano sui percorsi che gli italiani seguono nel e *per* il loro tempo libero. Non a caso, come ci suggerisce ancora l'esempio de *I vitelloni*, una delle principali reti di diffusione dei nuovi balli, socialmente trasversale e particolarmente decisiva negli anni che precedono l'espansione del mercato discografico, è il cinema. Il cinema – e in particolar modo il cinema popolare – può agire sia da sanzione per un ritmo già diffuso nelle sale da ballo, contribuendo ad affermarlo o a rilanciarlo, sia lanciare una moda *ex novo*.

Le nuove mode musicali si muovono dal centro alla periferia anche grazie a una rete di balere, sparse «a macchia d'olio in tutta Italia, con particolare diffusione nei centri urbani del Nord e del Centro-Nord» (Tonelli 1998, p. 73). Un ruolo importante nell'organizzazione di questa rete spetta anche all'associazionismo cattolico e soprattutto comunista: per quanto «uniti nella condanna morale della modernità», PCI e Chiesa «nella pratica erano accesi rivali per organizzare ed egemonizzare lo sport e il ballo» (Fanelli 2014, p. 77; si veda anche Gundle 1995). Nella balera le novità del momento convivono con i vecchi balli e il «ballo liscio», con il «“modulo” dei tre balli ripetuti a rotazione: il classico “lento”, il ballo figurato tipo valzer o polka, e un terzo più movimentato che va dal *boogie-woogie* al *rock'n'roll*», secondo quanto riportato Giorgio Bocca in una lunga inchiesta (1960, p. 160) che ci dà anche un'idea dei numeri del fenomeno:

ogni centro urbano sul mezzo milione di abitanti aveva 300 sale da ballo, capaci, ciascuna, di 200 coppie. Il che significava almeno 120mila persone, una su quattro, acquisite ad un tale divertimento. (*Ibidem*)

⁸ «La spiaggia delle belle donne», *Epoca*, 26 luglio 1953. Citato in Sorcinelli 2005, p. 14.

Per quanto capillarmente diffuse siano le sale da ballo, e per quanto l'interesse per il ballo tocchi gran parte della popolazione, non si deve immaginare un «circuito delle balere» in cui circolano le stesse musiche e lo stesso pubblico. Un'inchiesta a puntate su *Sorrisi e canzoni* riflette, nell'aprile del 1956, sui diversi luoghi della musica in Italia, e dà conto di come e cosa si ascoltasse nei locali italiani: «la musica – afferma il settimanale – non è uguale per tutti», ed esistono «canzoni per ricchi e canzoni per poveri». ⁹ Esistono cioè diversi luoghi deputati al ballo distinti per ceto sociale e, di conseguenza, per le musiche proposte. Il pubblico dei «night clubs» e dei «the [sic] danzanti», scrive la rivista, non è quello dell'«avanspettacolo», né quello dei «balli studenteschi», dove si balla soprattutto sui dischi e dove «sono preferiti i *blues*, gli *slows* e i *fox lenti*, tollerati i *fox svelti* e le *beguines*; esecrati i *mambi*, le *guarache* e i *cha-cha-cha*». I diversi balli sono, persino per *Sorrisi e canzoni*, una forma di distinzione sociale, tanto quanto il medium grazie al quale li si balla: il disco, l'orchestra da ballo professionista o amatoriale, più o meno numerosa, il piccolo gruppo, la fisarmonica...

1.2.3. Dall'habanera allo shake

La massiccia diffusione in Europa di balli di origine afroamericana risale almeno all'ultimo quarto del diciannovesimo secolo, con l'arrivo dell'*habanera* – da Cuba via Spagna. Il merito va soprattutto al successo internazionale della canzone «La paloma», composta intorno al 1857 dal compositore basco Sebastián Yradier. L'*habanera* entra nel repertorio eurocolto nella *Carmen* di Bizet (1875), in particolare nella celebre aria «L'amour est un oiseau rebelle» – che Bizet copiò (sembra, in buona fede) da un altro brano di Yradier, «El arreglito» – e ancora nella *Rapsodie espagnole* di Maurice Ravel, e nelle *Estantes* di Debussy. Quel ritmo diventa in breve «lo stemma sonoro di un ispanismo convenzionale» (Fabbri 2008a, p. 29) almeno nel contesto della musica colta europea.

In realtà, lo stesso ritmo di habanera si può ascoltare in molte musiche popular, a partire dal primo jazz di New Orleans, con significati differenti. Il

⁹ Giorgio Mottola, «Canzoni per ricchi canzoni per poveri», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 14, 3 aprile 1956, pp. 8-9.

carattere «esotico» che il ritmo doveva certo suggerire nelle interpretazioni sincroniche di molti di questi brani tende poco a poco a perdersi: da un certo punto in poi, cioè, una habanera nella popular music non significa più «Cuba» (o «Spagna»), ma è parte di una grammatica ritmica popular e globalizzata. Due dei pezzi più iconici di due generi dalla diffusione e dal successo mondiale, per esempio, contengono un ritmo di habanera, che passa oggi quasi inosservato: «O sole mio» (1898) è interamente costruito su quel pattern ritmico, così come il bridge di «St. Louis Blues» di W.C. Handy, del 1914 (Gioia 2015, p. 331). Non c'è naturalmente da stupirsi, ma è un'occasione ulteriore per ricordare che pensare la musica in termini etnici o nazionali ha a che vedere più con l'ideologia che non con la musicologia. L'«esotico» delle novità ritmiche, se inizialmente rappresenta una trasgressione, una violazione di una convenzione (anche musicale), poco a poco viene ri-codificato e assorbito nel campo del consentito.

Il percorso dell'habanera è del tutto analogo a quello di molte altre musiche successive. L'introduzione dei nuovi balli segue per tutto il periodo fino agli sessanta del novecento una cadenza quasi stagionale, con ritorni di fiamma e rapide sparizioni dal gusto del pubblico. Da un certo punto in poi, per ricostruire una cronologia delle diverse «etichette» e del loro arrivo, è sufficiente incrociare i programmi delle sale da ballo sui giornali (specie nelle pagine locali)¹⁰ con l'inserimento dei nuovi balli nei film di successo. Ad esempio, il tango arriva in Europa già alla fine dell'ottocento e si impone come popular music internazionale anche prima del jazz (Fabbri 2008a, pp. 28 e sgg.), diventa popolare nel primo novecento fino alla prima guerra mondiale, e la sua moda riesplode negli anni venti grazie al film *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, in cui Rodolfo Valentino balla «La cumparsita» (Borgna 1992, p. 73). Negli stessi anni del tango – la fine del secolo diciannovesimo e l'inizio del novecento – si affermano prima in Europa, e poi in Italia, il *maxixe* brasiliano, il *cakewalk* (1903), il *foxtrot* (intorno al 1912-13) e – in generale –

¹⁰ Mi rifaccio soprattutto a *La Stampa*, che offre alcuni vantaggi. Intanto, la ricerca è facilitata dall'archivio completamente digitalizzato. In secondo luogo – come quotidiano locale – dedica ampio spazio alla programmazione di cinema e sale da ballo, con inserzioni e trafiletti. Torino è un grande centro urbano, seppur meno cosmopolita di Roma e Milano, ma con importanti collegamenti culturali con la Francia, e importa le nuove mode con una certa rapidità.

altre *ragtime dances*, caratterizzate da «movimento in linea retta», un «carattere erotico molto marcato» e un ritmo brillante in tempo sincopato di 4/4»¹¹ (Sachs 1966, p. 479). I nuovi balli e i nuovi ritmi vanno ad alimentare l'industria dell'intrattenimento cittadino, grazie soprattutto alla diffusione garantita da ballerini e maestri di ballo. È il caso del foxtrot, uno dei primi grandi successi in Italia, che esplode negli Stati Uniti nel 1913 e attraversa quasi subito l'Atlantico grazie a tour internazionali di ballerini specializzati nel nuovo genere (Mazzoletti 2004, p. 7).

Negli anni che seguono la Grande Guerra – gli stessi in cui si diffonde il jazz, termine con cui si indica spesso un insieme di musiche da ballo – arrivano in Italia lo *shimmy* (intorno al 1922),¹² il *charleston* (intorno al 1925), il *blues*, il *black bottom* (1926), la *rumba*, il *samba*¹³ (negli anni trenta) e la *conga* (intorno al 1936).¹⁴ Molte di queste danze sopravvivono, o ritornano in auge, nel secondo dopoguerra: lo *shimmy* sarà rilanciato nel 1959,¹⁵ il *samba* risorge intorno al 1948-1950.

Dopo la liberazione si balla il *boogie-woogie*, anche grazie alla diffusione dei V-disc introdotti dalle truppe americane di occupazione: in origine un genere musicale (o al limite uno *stile* – pianistico, soprattutto) più che un ballo, «boogie-woogie» viene a indicare in Italia quello che negli Stati Uniti è piuttosto detto *lindy hop*: una danza swing di coppia. Nel 1947-48 fa la sua effimera apparizione lo *spirù*.¹⁶ Nel 1953-4 – come si è detto – esplode il *mambo*, insieme al *bajon*, entrambi arrivati qualche anno prima. Decisivo per quest'ultimo è ancora una volta un film: *Anna*, di Alberto Lattuada, del 1951, in cui Silvana Mangano balla e canta (ma la voce è di Flo Sandon's) un sensuale *bajon* insieme a musicisti e danzatori di colore. La Mangano interpreta il ruolo

¹¹ In realtà, la segnatura più convenzionale sugli spartiti a stampa è 2/2.

¹² «I maestri di ballo parigini protestano nel nome dell'arte contro lo shimmy», *La Stampa*, 28 marzo 1921, p. 2. Si trovano diverse tracce dello shimmy a Torino intorno al 1922, sempre su *La Stampa*.

¹³ Che in questi anni prende però l'articolo femminile: «la samba».

¹⁴ «La Sala Gay ha riaperto ieri sera, con grande affluenza di pubblico [...]. Venne presentata con vivo successo "La Conga" il ballo tipico di moda». «La Sala Gay», *La Stampa*, 3 ottobre 1936, p. 6.

¹⁵ Nel 1959, Nilla Pizzi rilancia la danza sulle pagine di *Sorrisi e canzoni*: Rodolfo d'Intino, «Dopo la febbre dell'hula hoop è l'ora dello shimmy», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 4, 25 gennaio 1959, pp. 15-17.

¹⁶ «Lo spirù», canta Carlastella, di P. Casarini e L. Milena, Orchestrina di Pippo Casarini, Odeon P 860, 1947, 78 giri.

di una suora, ed è certo significativo che la danza sia un flashback del suo passato «peccaminoso». Il brano («El negro Zumbon») è destinato a grande successo, complice la sua adozione da parte delle orchestre radiofoniche negli anni immediatamente successivi.¹⁷ In breve il bajon (sempre insieme al mambo) diventa piuttosto diffuso: del 1953 è «Ballate col bajon» del Quartetto Cetra,¹⁸ e soprattutto la «canzone-bajon» «Colpa del bajon», popolarizzata da Nilla Pizzi e Gino Latilla¹⁹ (compare anche l'anno dopo ne *La strada* di Fellini). Rispetto a quello di *Anna*, il bajon proposto dalla Pizzi è decisamente epurato da significati sessuali. Non solo per l'assenza del ballo sensuale della Mangano e dei danzatori di colore, ma anche per le diverse performance vocali: la Pizzi lo interpreta con quella vocalità «italiana» che lei stessa sta contribuendo ad affermare in quel momento, mentre la Sardon's è una delle capofila del gusto «moderno» e «americano». Anche il testo del brano tende verso l'azzeramento delle implicazioni sessuali, riducendo il carattere trasgressivo della danza in modo bonario, seguendo peraltro strategie piuttosto comuni. Il soggetto del testo è, cioè, il ballo stesso e l'invito a ballare_ molte dei brani che affermano le nuove mode sono «metacanzoni». Niente «negri Zumbon» dal Brasile, insomma:

[chorus]

La colpa non è mia è colpa del bajon
mi piace immensamente il ritmo del bajon
se faccio una pazzia è senza l'intenzion
in fondo è tutta colpa del bajon.

Nel 1955 tocca al *cha cha cha*.²⁰ I nuovi ritmi possono ora contare su un nuovo potente mezzo di diffusione: la televisione. Quelli latinoamericani, in particolare, sono i protagonisti del programma in onda sulla Rai *Casa Cugat*, con il direttore d'orchestra spagnolo (cubano d'adozione) Xavier Cugat e sua moglie Abbe Lane impegnati nel mostrare i nuovi passi (Adinolfi 2000, pp. 397-398). Il programma comincia le trasmissioni il 4 dicembre 1955, e dura appena

¹⁷ Giorgio Mottola, «Mambo e bajon nuovi ritmi del nostro tempo», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 14, 3 aprile 1955, pp. 8-11.

¹⁸ Quartetto Cetra, «Ballate col bajon» / «La pentolaccia», Cetra DC5642, febbraio 1953, 78 giri.

¹⁹ Nilla Pizzi, «Auf Wiedersehen Sweetheart» / «Colpa del bajon», Cetra DC 5689, 1953, 78 giri; Nilla Pizzi e Gino Latilla, «Colpa del bajon» / Carla Boni, «Terra straniera», Cetra DC 5851, 1953, 78 giri.

²⁰ «Il M. Glauco Sampaoli e Signora presenteranno il nuovo ballo cha-cha-cha, danza che furoreggia in America», *La Stampa*, 19 novembre 1955, p. 2.

tre mesi, fermato dalla censura a causa delle mosse troppo provocanti della Lane: «Non turberà più i telespettatori», si legge su *L'Europeo*.²¹ Il cha cha cha, comunque, gode di buona diffusione negli anni successivi soprattutto grazie all'immagine di ballo sessualmente «scandaloso», e torna in auge nei primi sessanta come stemma sonoro (insieme al mambo) della «dolce vita». Compare, ad esempio, nel film eponimo di Fellini, e in due film di Totò del 1961. In *Tototruffa '62* viene cantato e ballato da Estella Blain (figlia di Totò nel film), associato con tematiche giovaniliste. In *Totò, Peppino e la dolce vita*, il nome del ballo è oggetto di un celebre sketch di Peppino De Filippo:

Peppino: «È che è questo, che ballo è?»

Donna americana: «“Cheek to cheek”, cha cha cha»

Peppino: «Cha cha cha?! Mamma mia la dolce vita cinese!»

Il cha cha cha compare in molte «canzoni ritmiche» di questi anni, sovente anche nel titolo. Si osserva, ancora una volta, un processo di progressiva rimozione dei significati sessuali e dell'esotismo originale del ballo, a vantaggio del solo ritmo depurato da ogni connotazione. Fra i molti cha cha cha di questa seconda ondata,²² che rispondono in pieno a questo identikit, si possono ricordare nel 1959 «Folle banderuola» di Gianni Meccia, portata al successo da Mina,²³ nel 1960 «Cha cha cha romano» del quartetto Cetra²⁴ e «Zitella cha cha cha» di Maria Monti,²⁵ nel 1961 «Cha cha cha dell'impiccato» cantata dai Flippers nella colonna sonora di *Io bacio... tu baci* di Piero Vivarelli,²⁶ e nel 1962 «La partita di pallone» di Rita Pavone, sigla della trasmissione TV *Alta pressione*.²⁷

L'importazione dei nuovi ritmi prosegue con cadenza stagionale fino alla fine degli anni sessanta. Nel 1956 arriva il *rock and roll* (cui è dedicato il CAPITOLO 6.3). Di poco successiva è la canzone «Banana Boat», che popolarizza

²¹ *L'Europeo*, a. 12, n. 536, 22 gennaio 1956, copertina.

²² Un elenco parziale è in Adinolfi 2000, p. 399.

²³ Mina, «Folle banderuola» / «Un disco e tu», Italdisc MH 40, 1959, 45 giri.

²⁴ Quartetto Cetra, «Caccia al marito» / «Cha cha cha romano», Ricordi SRL 10-162, 1960, 45 giri.

²⁵ Maria Monti, «Zitella cha cha cha» / «Si dice», RCA Camden 45 CP 100, 1960, 45 giri.

²⁶ I Flippers, «Cha cha cha dell'impiccato» / «Baci cha cha cha», RCA PM45 0137, 1960, 45 giri.

²⁷ Rita Pavone, «La partita di pallone» / «Amore twist», RCA Victor PM 3140, 45 giri, 1962.

nel mondo il *calypso*.²⁸ Il calypso (al pari del rock and roll, che secondo le previsioni di molti dovrebbe sostituire nel giro di una stagione) arriva da subito come musica profondamente sessualizzata, soprattutto grazie alla figura del suo «re» Harry Belafonte, uno dei primi divi internazionali di colore a divenire un sex symbol. «È bello come il peccato» è il titolo che *Sorrisi e canzoni* dà al primo dei servizi che accompagnano la sua permanenza in Italia nel 1958.

Harry Belafonte [...] è il primo negro per il quale le ragazze americane rinuncino ai loro pregiudizi razziali: “è bello come il peccato”, dicono di lui le donne. È un fatto comunque che le donne bianche, con Armstrong o Nat “King” Cole, si erano limitate soltanto ad ascoltarli, i cantanti negri. Con Belafonte è diverso: lo ammirano, lo acclamano, lo desiderano.²⁹

Anche in questo caso, comunque, l'industria musicale italiana si appropria del ritmo e ne attenua i significati più controversi: la buffa «Tipitipitipso col calypso» compare a partire dal 1957 in diverse versioni di divi decisamente meno «sessualizzati» di Belafonte, fra cui Caterina Valente, Carla Boni insieme a Gino Latilla, Johnny Dorelli, Nilla Pizzi e Claudio Villa. La versione di Villa,³⁰ in particolare, associa il tipico canto «all'italiana», acuto finale compreso, con il ritmo caraibico.³¹ Nel testo niente sesso o Giamaica, ma un Messico da commedia western:

[strofa]

Là nel Messico si sa, sparano con facilità
e talvolta per giocare va per aria un bar.
Pablo tira sui bicchieri, Pedro mira i camerieri,
e fra tanta confusion nasce una canzone.

[ritornello]

Tipitipitipso col calypso
lor si mettono a cantar
“Ay ay, siamo messicani”.

²⁸ Si veda anche: Marcella Lorenzetti Guidi, «Tutto il mondo canta “Banana Boat”», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 39, 29 settembre 1957.

²⁹ Rodolfo d'Intino, «È bello come il peccato», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 30, 27 luglio 1958, p. 24.

³⁰ Claudio Villa, «Tipitipitipso» / «Piccolissima serenata», Cetra AC 3274, 1957, 78 giri.

³¹ Portelli (1978, p. 13) ha notato come Villa, «con la scusa del gorgheggio», amplificasse la volgarità suggerita dal sottotitolo cantando «Tipitipitipso col calypso».

Proseguendo la carrellata, nel 1959 non ha fortuna lo *hula hoop*, fra il 1959 e il 1960 arriva il *madison*, nel 1961 il *twist*, nel 1963 esplodono la *bossanova* (già diffusa qualche anno prima), lo *hully gully* e il *surf*.³² Il 1965 è l'anno di una danza di origine non afroamericana: il *sirtaki*, sull'onda del successo del film *Zorba il greco*, dell'anno precedente.

Da un certo punto in poi la stampa popolare cerca di prevedere le mode della stagione successiva proponendo reportage dall'estero, o anticipando le novità discografiche con una ricchezza di particolari che presuppone non solo un grande interesse del pubblico, ma anche una diffusa conoscenza dei diversi balli, delle loro regole e delle loro origini. Prendiamo ad esempio il dimenticato *Ay-Bo-Lè*, lanciato come «ballo dell'inverno» 1963 da Fred Bongusto con le canzoni «1-2-3 Ay-Bo-Lè» e «Mademoiselle Ay-Bo-Lè».

La nuova danza ha il curioso nome di Ay-Bo-Lè, ed è di origine haitiana. Appartiene alla grande famiglia dei ritmi dei Caraibi: come il cha cha cha, il merengue e il tamourè. [...] ³³

Dall'articolo apprendiamo che lo Ay-Bo-Lè è stato inventato dal ballerino haitiano Gerard Thifault, che «si ispira agli aspetti più drammatici del “voodoo”», e che si è fuso poi «con la sofisticata musica francese». Dovrebbero essere invece quattro le danze del 1965, secondo *Sorrisi e canzoni*, curiosamente tradotte in italiano: il «colpo malinconico» (il *bluebeat*), la «scimmia» (il *monkey*), il «baciamoci» (il *letkiss*) e «l'alta vita» (lo *highlife*).³⁴ Intorno al 1965 si lancia anche la *bostella*, e nell'anno successivo si propone il *wooly bully*.³⁵

Il *letkiss* rappresenta un caso degno di nota: viene dalla Finlandia (con il nome di *letkajenkka*, una forma moderna del genere *jenkka*). Il suo successo è effimero, nonostante il suo «“clou” [sia] costituito da un sonoro bacio sulla bocca che i due ballerini si scambiano».³⁶ Nel 1965 le gemelle Kessler incidono

³² Vice, «Rita Pavone lancia il surf questa sera alla “Fiera dei sogni”», *La Stampa*, 13 dicembre 1963, p. 4.

³³ M.B., «Fred Bongusto lancia il ballo dell'inverno», *Sorrisi e canzoni*, a. 12, n. 44, 3 novembre 1963, pp. 10-11.

³⁴ Vito Neri, «Come trascorrere la notte di S. Silvestro», *Sorrisi e canzoni*, a. 13, n. 52, 27 dicembre 1964, pp. 16-19.

³⁵ Ugo Salvatore, «I balli dei giovani», *La Stampa*, 13 maggio 1966, p. 11.

³⁶ Vito Neri, «Come trascorrere la notte di S. Silvestro», op. cit.

ed eseguono in TV «Lasciati baciare col letkiss», che sarà lato b della più nota «La notte è piccola»,³⁷ sigla della trasmissione *Studio Uno*.

per ballare il letkiss / non c'è molto da imparare
lasciati baciare / lasciati baciare

L'afflusso stagionale di nuovi balli, dopo un picco di novità fra 1965 e 1966, rallenta. L'arrivo dello *shake* nel 1966 può rappresentare, per certi versi, la fine di queste modalità di diffusione delle novità musicali: è una danza praticamente senza passi. Ma è la centralità dei «ritmi» nelle pratiche musicali degli italiani a perdere poco a poco importanza: siamo alla fine degli anni sessanta, un momento di generale ridefinizione dei valori associati alla popular music con conseguenze importanti sulla riorganizzazione del sistema dei generi. Si può allora senz'altro riconoscere un'«era dei ritmi», con elementi di coerenza e continuità nelle modalità di fruizione e nella ricezione di questi repertori, che si estende dalla *belle époque* fino alla fine degli anni sessanta, e che nel corso del «Trentennio» si sovrappone alla codificazione di una tradizione di canzone italiana, che nasce in relazione dialettica con le istanze «modernizzanti» e spesso trasgressive che i ritmi portano con sé.

1.3. Ballare fa male: I ritmi, il loro depotenziamento, il panico morale

L'introduzione dei nuovi ritmi nei gusti e nelle pratiche musicali e coreutiche degli italiani segue un copione ripetitiva. Da un lato, ciò che accomuna buona parte dei nuovi balli è una trasgressione dei codici prossemici dei balli «tradizionali» (che rispecchiano comportamenti sociali codificati dalla morale corrente) e più in generale dei balli della stagione passata, in una corsa alla novità più alla moda: il «nuovo ballo» è – quasi sempre – più «ardito» del precedente. Come conseguenza, le reazioni si polarizzano ancora fra «modernisti» e «trazionalisti», fra l'entusiasmo e le ondate di panico morale.

D'altro canto, l'industria editoriale e discografica e i media agiscono come agenti di normalizzazione dei nuovi ritmi, promuovendone interpretazioni

³⁷ Le gemelle Kessler, «La notte è piccola» / «Lasciati baciare col letkiss», Derby DB 5110, febbraio 1965, 45 giri. Il testo italiano di «Lasciati baciare col letkiss» è di Vito Pallavicini.

meno sessualizzate, e spesso private della originale carica trasgressiva. Il che significa, quasi sempre, la rimozione o il depotenziamento dell'elemento corporeo, e/o delle connotazioni etniche e razziali che a esso sono spesso connesse. Si spiega anche così lo «spostamento» dei ritmi verso la canzone (e i suoi interpreti), così come la tendenza a far circolare i nuovi ritmi attraverso *parodie* che insieme li negano e li riaffermano. Alcuni dei maggiori successi della musica da ballo del «Trentennio» rientrano in questa categoria: «Tu vuò fa l'americano» di Carosone (1956) è insieme un boogie-woogie³⁸ e una parodia dei ritmi americani, ma basta pensare all'elenco (sopra citato) di cha cha cha, o a «Tipitipitipso (col calypso)» e «Colpa del bajon», per comprendere la portata del fenomeno. Il meccanismo non è così lontano da quello teorizzato dal ministro Pavolini prima della guerra per sminuire la centralità della musica «sincopata» a vantaggio di una «musica leggera nostra» (CAPITOLO 1.2.3): le canzoni «ritmiche» del periodo fascista rispondono, in effetti, alle stesse logiche di quelle degli anni cinquanta.³⁹ Questo tipo di strategie è comune a tutta l'«era dei ritmi», e riguarda – in termini del tutto analoghi – l'arrivo del rock and roll nel nostro paese.

Tanto le strategie di «depotenziamento» quanto il progressivo assorbimento dei nuovi ritmi all'interno della canzone italiana come elementi privi di connotazione si spiegano anche in relazione alla censura sociale che accompagna l'arrivo di ogni nuovo ballo. L'associazione fra ballo e immoralità è un elemento ricorrente, con cicliche ondate di «panico morale»⁴⁰ supportate da istituzioni e stampa. In questo, ancora una volta, il «Trentennio» mostra elementi di innegabile coerenza.

Nel suo saggio sulla storia sociale del ballo in Italia, la storica Anna Tonelli ha dato ampio spazio alle pubbliche condanne rivolte alla musica da ballo dall'ottocento a oggi. Le argomentazioni di questi attacchi si ripetono con variazioni sorprendentemente minime. È la Chiesa a svolgere il ruolo di oppositore principale nei confronti dei balli come «fonte di corruzione morale», una crociata che ne ha coinvolto «l'intera struttura [...] dalla dirigenza ecclesiale

³⁸ È un «fox moderato» sulla partitura a stampa, ma in questo caso il ritmo vale per sineddoche di americanità.

³⁹ Si veda anche l'esempio di «Canta all'italiana» di Carlo Buti, CAPITOLO 5.3.2.2.

⁴⁰ Sul concetto di «panico morale» nella letteratura sociologica sulla popular music, si veda soprattutto Shuker 2005, pp. 166-167; Cohen [1972] 2002.

ai parroci di paese» (Tonelli 1998, p. 14). Le nuove danze sono citate con regolarità nelle encicliche di papa Pio XI, in cui si lamenta «il pudore delle donne e delle fanciulle conculcato nella licenza del vestire, del conversare, delle danze invereconde». ⁴¹ Nel 1920 una nota arcivescovile si scaglia contro «il male e il pericolo di certi divertimenti quali sono i balli e soprattutto quelli che oltrepassano i limiti della più elementare onestà e verecondia» (Borgna 1992, p. 76), e così via fino agli cinquanta. Il tango, in particolare, deve buona parte del suo successo come danza «proibita» ai violenti attacchi che gli rivolsero da subito gli enti ecclesiastici. Del 1914 è un opuscolo tirato in tremila copie e distribuito in modo capillare «anche all'uscita delle parrocchie» (Tonelli 1998, p. 142). Si intitola *Il tango e il suo fango*:

Il tango, che per una strana e quasi inverosimile conformazione fonologica, deve alla sua iniziale la disgrazia o la fortuna di non identificarsi colla voce equivalente italiana fango, à [sic] avuto fulmineamente in Europa, e anche nell'Italia nostra, un successo enorme, quel medesimo successo che raggiunge ogni scandalo ed ogni turpitudine, lanciata al pubblico dalla sfrenata cupidigia moderna di nuovi piaceri e nuove sensazioni. ⁴²

Quella contro i balli non è però solo una crociata della Chiesa. I primi a opporsi alle novità sono, spesso, gli stessi maestri di ballo, anche con argomentazioni di natura estetica. Ad esempio, nel 1921 si avvia una protesta contro lo shimmy, che porta alla paradossale esaltazione del valzer – vituperato nel secolo precedente con modalità analoghe – come «bella e nobile danza».

Parigi. I maestri di ballo si sono riuniti ieri, nel giorno di Pasqua, per protestare nel modo più pio contro la decadenza della loro nobile arte. Fu pel boulevard di S. Denis un vero meeting contro il “movimento estremista”, cioè contro il jazz band nella musica e il shimmy nel ballo: contro quest'ultimo, soprattutto [sic]. I maestri erano anche disposti a tollerare il tango tradizionale e borghese, che ha acquistato diritto di cittadinanza nelle più modeste cittadine: ma non hanno voluto saperne assolutamente del shimmy. Questo ballo è venuto da San Francisco. Il suo carattere sfrontato doveva naturalmente assicurargli un magnifico trionfo: diventare la danza del tremito. Esso è stato, del resto, scomunicato fin dal principio,

⁴¹ Enciclica *Ubi arcano Dei*, 23 dicembre 1922. Citata in Tonelli 1998, p. 130.

⁴² *Il tango e il suo fango*, Firenze, Tipografia Santa Maria Novella, 1914. Citato in Tonelli 1998, pp. 142 e sgg.

ciò che non ha impedito che da qualche mese furoreggi a Parigi. I professori furono unanimi nel rivolgere un appello all'opinione pubblica, agli artisti di ogni genere, preoccupati del buon nome dell'arte per garantire il buon gusto della danza. Il congresso ha poi applaudito alla dimostrazione di belle e nobili danze, fra cui le nuove riesumazioni del valzer.⁴³

Se la Chiesa insiste su argomenti di moralità nella sua battaglia contro i nuovi ritmi, e i maestri di ballo accampano ragioni di natura artistica, i giornali italiani – i cui atteggiamenti sono tutto fuorché univoci nel periodo in analisi – mettono sovente in guardia sui rischi fisici connessi con il ballo. Come ha notato Capussotti, «è dal campo semantico della malattia che è tratto il linguaggio che definisce l'alterità giovanile e musicale» (2004, p. 218). Il fenomeno è ampiamente diffuso, e aveva riguardato già il ragtime negli Stati Uniti.⁴⁴ Nel 1928 la *Domenica del Corriere* introduce così il charleston, «la danza che uccide»:

Il charleston ha provocato persino alcune morti; in America un esercito di medici si scatena contro di esso: i suoi movimenti sono innaturali, non utilizzano i naturali molleggiamenti delle giunture; sono mosse a scatti che deteriorano il fisico che, rappresentato come un baule, può avere il suo contenuto danneggiato se mosso con poca cura.⁴⁵

Per quanto possa far sorridere, si tratta in realtà di un filone tematico molto fertile.⁴⁶ Anche nel dopoguerra il tono e le argomentazioni degli articoli sono del tutto analoghi. Nel 1950 «una studentessa grassottella di Genova» riporta a *Epoca* la diagnosi del suo medico curante, secondo il quale il boogie-woogie sarebbe dannoso, ed esprime dubbi sulla veridicità della prescrizione.⁴⁷ «Quest'anno farete la febbre del twist», annuncia *Oggi* nel 1961,⁴⁸ e nel 1963 *La*

⁴³ «I maestri di ballo parigini protestano nel nome dell'arte contro lo shimmy», *La Stampa*, 28 marzo 1921, p. 2.

⁴⁴ Un'antologia sul tema è disponibile all'indirizzo: ripn.org/?page=cnc; accesso: 14 ottobre 2015.

⁴⁵ «Dalla sala da ballo all'ospedale: il charleston, la danza che uccide», *La Domenica del Corriere*, n. 17, 1927. Citato in Mazzoletti 2004, p. 182.

⁴⁶ Altri esempi di questi discorsi si possono trovare, ancora, in Tonelli 1998.

⁴⁷ «È dannoso il boogie-woogie?», *Epoca*, a. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 7. Citato in Capussotti 2004, p. 217.

⁴⁸ Gino Gullace, «Arriva da New York la febbre del twist che fra poco ci farà contorcere tutti», *Oggi*, 5 novembre 1961, pp. 20-24.

Stampa riserva un lungo articolo di spalla al caso di cronaca di un «giovane calabrese morto per fatica da twist». È interessante riportarne un brano.

In provincia di Cosenza, nel paese di Civita, un giovane sarto, Leonardo d'Angelo, di 16 anni, in occasione delle feste natalizie, si è recato in casa di una sua sorella dove si svolgeva una festicciola familiare. Molti tra i presenti erano giovani e giovanissimi, nella beata età in cui si prende con impegno anche il futilissimo ballo. Ben presto ebbero inizio le danze al suono di un grammofono. I ragazzi volevano ritmi sempre più veloci e così si alternavano madison, cha-cha-cha e twist. Poi si impegnarono in una specie di gara di resistenza. Il d'Angelo era un "patito" dei balli ritmati, del twist in particolare. Con l'agilità propria della giovinezza si muoveva disinvoltamente, le ginocchia piegate ad angolo mentre seguiva con il movimento dei fianchi e delle braccia il ritmo della musica. Il ballo era iniziato da circa due ore e la festa era al colmo della letizia. Ad un tratto Leonardo d'Angelo portò la mano al cuore, tentò di rialzarsi dalla posizione in cui era stato bloccato da una improvvisa fitta in mezzo al petto. Gli si stampò sul volto una smorfia in cui si trasformò il suo ultimo sorriso di adolescente lieto e sereno. Cadde a terra ed un medico subito accorso non poté fare nulla per porgergli aiuto. La fatica della danza, così a lungo protratta, aveva agito da elemento determinante di una crisi cardiaca riuscita fatale. Non è la prima volta che le cronache registrano casi di questo genere.⁴⁹

L'associazione fra rischio per la salute e immoralità accosta anche altre forme di devianza ai nuovi balli «moderni», spesso stigmatizzando le pratiche musicali delle classi giovanili: il consumo di alcolici (e, in seguito, di droga) è allora una diretta conseguenza della musica, così come il disagio adolescenziale, gli episodi di delinquenza, o i problemi scolastici. Questo avviene anche prima del boom economico, periodo in cui questo tipo di associazioni sarà più generalizzato e riguarderà soprattutto il rock and roll (Piccone Stella 1993). E può forse sorprendere, oggi, leggere di come fra i rischi per la salute dei giovani vi fosse anche il jazz. E non il «jazz band» dell'epoca fascista, calderone semantico in cui tutto (o quasi) poteva rientrare, ma persino il culturalmente accreditato (anche allora) bebop. Dal settimanale *Grazia* infatti apprendiamo di una moda diffusa fra alcune «ragazze moderne», di quelle che si divertono a tagliarsi i capelli «nelle fogge più strane», o addirittura «guidando l'automobile». La pratica è detta, con splendido neologismo

⁴⁹ Al. Vi., «Il ballo che passione!», *Stampa Sera*, 31 dicembre 1963, p. 5.

drinkillespie, ovvero sia sbronza con accompagnamento di musica di Gillespie. Quando il padre e la madre sono fuori [...] le poltrone vanno a finire in camera [...] le bottiglie escono dalle capaci tasche degli invitati e si mette il grammofono in mezzo alla stanza [...].⁵⁰

Ancora nel 1966, con l'arrivo dello shake (l'ultimo grande successo internazionale dell'«era dei ritmi»), l'opinione pubblica si mobilita con motivazioni molto simili: ad esempio il Piper viene chiuso nella fascia pomeridiana nel dicembre dello stesso anno perché il nuovo ballo è accusato di «danneggia[re] il profitto degli studenti».⁵¹ Senza dilungarsi oltre sul tema, è interessante notare come le stesse argomentazioni tornino nei confronti della disco music nei tardi anni settanta, e si riconoscano persino oggi in molti attacchi rivolti contro la techno e altri generi della musica elettronica.⁵²

2. Ballo, ritmi e competenza musicale

Se l'interesse degli studiosi di canzone si è quasi sempre rivolto all'aspetto storico-poetico e linguistico da un lato, e di costume dall'altro, è facile comprendere perché le implicazioni *musicali* della centralità dei ritmi nelle pratiche degli italiani non siano mai state approfondite. La chiave di accesso allo studio delle musiche da ballo non può essere, naturalmente, il testo delle canzoni, né si può ridurre l'importanza delle musiche da ballo al solo aspetto «sociologico», di modifica dei comportamenti e dei costumi, e meno che mai a significati di panico morale e devianza.

Se non si considera la centralità delle pratiche coreutiche nella popular music internazionale, non si possono comprendere i significati e i valori associati con questo repertorio durante quella che si è qui definita «era dei ritmi». Occorre, cioè, chiedersi in che modo questa centralità del ballo si

⁵⁰ E. Di Guida, «Dai sedici ai diciotto anni», *Grazia*, 11 giugno 1952, p. 8. Citato in Capussotti 2004, p. 94.

⁵¹ «Il “Piper” chiuso: ordine del questore», *L'Unità*, 21 dicembre 1966, p. 7.

⁵² Si pensi ad esempio alle reazioni di panico morale che ha scatenato, nell'estate del 2015, la morte di un ragazzo in una popolare discoteca della riviera romagnola, il Cocoricò.

riverberi sulla comprensione della musica, sulla sua razionalizzazione, sul suonarla e – per i fini specifici di questa ricerca – sul *parlare* di musica. È evidente che le *competenze* che le comunità musicali di questi anni mettono in atto devono essere diverse dalle nostre contemporanee. È un elemento che non può essere omesso, a maggior ragione dal momento che queste competenze riguardano, in primo luogo, proprio le tassonomie musicali.

2.1. I ritmi come tassonomia

Se si cercano le tracce di un «sistema dei generi» in Italia nell'immediato dopoguerra, o intorno ai primi anni di Sanremo, si è solo in parte soddisfatti. È sicuramente in atto – come si è visto – una distinzione fra una «canzone italiana» concepita come «tradizione» e varie tendenze «moderne», associate con le musiche ritmiche d'importazione. Tuttavia, se si sfogliano i cataloghi delle edizioni musicali o delle etichette discografiche, o le pagine delle riviste, si scopre come le tassonomie in uso siano piuttosto povere. Anche la distinzione fra «jazz» e «musica leggera» è tutt'altro che univocamente stabilita in questi anni: o meglio, il jazz è spesso incluso nella «musica leggera», anche nei discorsi specialistici, come ci conferma anche il primo numero della rivista *Musica jazz*.

Il nostro giornale si propone di divulgare, illustrare, appoggiare e promuovere tutto ciò che direttamente o indirettamente concerne la così detta musica leggera e la musica Jazz in particolare (che costituisce oggi uno dei più vigorosi ricchi ed interessanti rami della musica leggera) [...].⁵³

Come le canzoni, il jazz viene spesso inserito nei «ritmi», confermando come questo termine venga talvolta a indicare per sineddoche l'intero campo della «musica leggera», o almeno un tipo di musica leggera ballabile o adattabile al ballo (di fatto, la maggioranza del repertorio popular). Prendiamo, come esempio, la pagina promozionale della Cetra Dischi del gennaio 1954. Le novità sono così classificate:

⁵³ T. (Gian Carlo Testoni?), «Un sogno che si avvera», *Musica jazz*, a. 1, n. 1-2, 15 agosto-1 settembre 1945, pp. 1-2, 15.

Musica da camera; Musica sinfonica; Musica operistica; Musica da films; Ritmi – ballabili e canzoni; Musica varia; Dischi per bambini.⁵⁴

Oppure il catalogo Decca del 1954,⁵⁵ che distingue:

Musica sinfonica, strumentale e vocale; Musica operistica; Varia; Operette e valzer viennesi; Medium Play; Musica leggera.

Quest'ultima è a sua volta divisa fra la «Serie "Archivio del Jazz"» e i «ballabili e canzoni», indicizzati per:

Boogie Woogie; Canzoni italiane; Canzoni straniere; Fox Trot; Rumba, Sambe, Mambi, Calypso, ecc. [dunque, ritmi caraibici e latinoamericani, tango escluso]; Slow; Tanghi; Valzer, Polche, Mazurche [dunque il nocciolo del repertorio del ballo liscio].

Anche l'elenco mensile delle uscite discografiche pubblicato da *Musica e dischi* non propone differenziazioni più raffinate.

Se il sistema dei generi negli anni cinquanta ci pare curiosamente povero se confrontato con quello odierno (o anche con quello di soli dieci anni dopo), al contrario il *sistema dei ritmi* offre un dettaglio oggi difficilmente replicabile, e al limite della comprensibilità per l'ascoltatore contemporaneo. La povertà delle tassonomie di genere è allora ampiamente compensata dalla ricchezza della tassonomia ritmica: i ritmi sono, in effetti, spesso *usati con funzione di genere*. Servono, cioè, a *parlare di musica*: alludono a convenzioni formali o stilistiche (il ritmo musicale, la strumentazione...) e comportamentali-prosemiche (se le convenzioni coreutiche, ovvero le regole del ballo, possono essere considerate tali), ma connotazioni di esotismo, trasgressione o giovanilismo sono facilmente riconoscibili.

La funzione dei diversi ritmi è in effetti quella di organizzare la pratica musicale. È una funzione che è indipendente dal medium di diffusione della musica: le indicazioni di ritmo sono utilizzate tanto nelle partiture a stampa quanto sulle etichette dei dischi. Nel primo caso, l'indicazione – «fox trot»,

⁵⁴ Su *Musica e dischi*, gennaio 1954.

⁵⁵ *Catalogo Generale Decca*, giugno 1954.

«samba lento», «slow»... – è *prescrittiva* per l'esecutore e il direttore, e affianca o sostituisce l'indicazione di tempo (andante, moderato, allegro...). Analogamente, nel caso del disco a 78 o 45 giri – che fino agli anni sessanta reca quasi sempre l'indicazione del ritmo – questa serve per governare il ballo, a indicare al ballerino quali passi fare. L'indicazione del ritmo ha anche una fondamentale funzione di «paratesto», di «soglia» interpretativa (nei termini di Genette 1989). Intanto, regola l'acquisto sia della partitura, che riporta il ritmo sulla copertina, sia del disco. E, soprattutto, è necessaria per la scelta della musica, tanto in un contesto privato quanto, a partire dalla loro diffusione, nei juke-box. Come sa bene chiunque abbia selezionato dischi in un club, in un bar o in una festa casalinga, non si può rischiare di mettere su uno scatenato shake quanto è giunta l'ora dei lenti. L'indicazione del ritmo assolve allora una funzione *descrittiva*.

Le tassonomie «esistono» in funzione delle esigenze di una comunità in un dato momento (sono cioè codificate *pragmaticamente*), e delle sue competenze (dipendono, cioè, da come la comunità pensa la musica). L'orchestrale degli anni quaranta aveva bisogno di sapere che «Ma le gambe (a me piacciono di più)» di Bracchi-D'Anzi è un foxtrot,⁵⁶ e l'adolescente in un bar nel 1959 che «Piove» di Modugno-Verde è un rock moderato. «Usare» correttamente i ritmi, allora, esige che i membri delle comunità musicali – musicisti, ballerini, fan... – possano contare su un certo tipo di *competenza* musicale. Le nuove mode stagionali dei ritmi arrivano, in effetti, come *insiemi di competenze specializzate*, nel contesto di una competenza musicale e coreutica di un certo tipo, ampiamente diffusa fra le comunità musicali e tipica dell'«era dei ritmi».

⁵⁶ Per la precisione, a seconda della fonte e dell'edizione del disco, è un «fox one-step», un «fox trot», un «fox trot con ritornello cantato da Servida», una «canzone fox trot» o, secondo la partitura, un «fox swing». Il brano è del 1938. Una raccolta delle diverse versioni è su:

www.maramaoband.it/Repertorio/Malegambe/tabid/89/Default.aspx; accesso: 15 dicembre 2014.

2.2. Ritmi e competenza musicale

2.2.1. Competenza coreutica

I ballerini portano in tour nuove musiche e nuovi modi di ballarle. Ciò è reso possibile anche da un circuito internazionale di scuole di ballo, e da una professionalizzazione crescente della categoria,⁵⁷ supportati da un costante interesse del pubblico e dei media. Cinema, radio, riviste, televisione non alimentano solo il gusto del pubblico popolare per l'esotico o per il «piccante», come nel caso della citata *Casa Cugat*, del bajon della Mangano e di innumerevoli performance televisive e cinematografiche. Sono parte attiva nella trasmissione di competenze coreutiche: insegnano cioè *come* ballare le nuove musiche. Anche il cinema assolve questa funzione, indirettamente (mettendo in scena i balli), o direttamente: ad esempio, già nel 1914, a ruota della moda internazionale del tango, un cinema genovese proietta una pellicola didattica con due coppie di maestri, a beneficio di chi volesse imparare i nuovi passi (Prato 2012, p. 174).

Se la tv e il cinema permettono di *vedere* i ballerini, e contribuiscono dunque alla divulgazione dei passi di danza, tuttavia anche i media sonori hanno un ruolo attivo in questo processo. Ad esempio, la radio contribuisce mandando in onda dal 1951 al 1962, nel tardo pomeriggio, la trasmissione *Ballate con noi*, che rappresenta una fondamentale porta d'accesso alle nuove musiche per le famiglie italiane. La trasmissione è stata ricordata da molti ascoltatori dell'epoca come un momento speciale nella giornata radiofonica.⁵⁸

Sul fronte editoriale, la diffusa competenza coreutica del pubblico permette l'uscita di libri per «imparare a ballare senza maestro», come annuncia la pubblicità de *Il Ballo con i ritmi del Jazz* di A. Benvenuti, per le edizioni Bongiovanni di Bologna,⁵⁹ o altre inserzioni che promettono di «imparare a ballare in pochi giorni con nuovo facile sistema americano».⁶⁰ Le

⁵⁷ Dalla metà degli anni cinquanta, i maestri di danza pubblicano regolarmente il loro bollettino sulle pagine di *Musica e dischi*, in cui discutono di normative e questioni di categoria.

⁵⁸ Si veda ad esempio Gabrielli 2011, p. 92. Anche Francesco Guccini, raccontando la sua adolescenza, ha ricordato la trasmissione come «l'unica occasione per ascoltare un po' di buona musica» (Guccini & Cotto 2001, p. 29).

⁵⁹ In *Musica e dischi*, n. 116, aprile 1956.

⁶⁰ «Ballo!», pubblicità della scuola del Maestro Santinelli, Roma, *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 1, 4 gennaio 1959. Pubblicità del genere sono piuttosto comuni.

riviste popolari spesso affiancano ai servizi sulle nuove mode gli schemi dei passi, o le fotografie dei ballerini nei singoli passaggi, e le istruzioni dettagliate su come ballare, anche utilizzando i divi della canzone (FIGURA 6.1). Le stesse informazioni possono comparire anche sul retro degli spartiti a stampa. Ma sono in molti casi i testi delle stesse «canzoni ritmiche» (che sono spesso «meta-canzone») a spiegare i passi del nuovo ballo. Le novità sono quasi sempre lanciate con brani ad hoc che assolvono questa funzione: abbiamo già incontrato «Lasciati baciare col letkiss» e «1-2-3 Ay-Bo-Lè», ora possiamo imparare l'altrettanto effimero *spirù*:

Vuoi danzar lo “spirù?”
Piega con me le ginocchia anche tu.
Un po' su... / un po' giù
Vedrai che bello fare lo “spirù”!
Fianco a te / fianco a me...
guardami in viso e sorridimi tu;
su danziam lo “spirù”...
e dopo forse, ci amerem di più!⁶¹

L'esempio citato compare sul retro di una partitura, e il testo è accompagnato – naturalmente – dallo schema per ballare (FIGURA 6.2). Da quando i 45 giri cominciano ad avere una copertina illustrata invece di una busta generica,⁶² lo spazio sul retro può ospitare anche lo schema dei passi. È il caso ad esempio di «Impariamo il Madison», cantata da Maria Monti con la Roman New Orleans Jazz Band (FIGURA 6.3).⁶³

⁶¹ Retro dello spartito «Quand la nuit viendrà» [sic] / «Bauscia», Edizioni Leonardi, Milano, 1948.

⁶² Il passaggio avviene intorno al 1960.

⁶³ Roman New Orleans Jazz Band con Maria Monti, «Impariamo il madison» / «L'ho imparato», RCA Camden CP 105, settembre 1960, 45 giri.



FIGURA 6.1. “Nilla Pizzi, vestita secondo la moda delle ‘signore di trent’anni fa’, presenta alcuni fra i passi più caratteristici dello shimmy”.⁶⁴



FIGURA 6.2. Istruzioni per ballare lo spirù, retro dello spartito di *Quand la nuit viendra*.

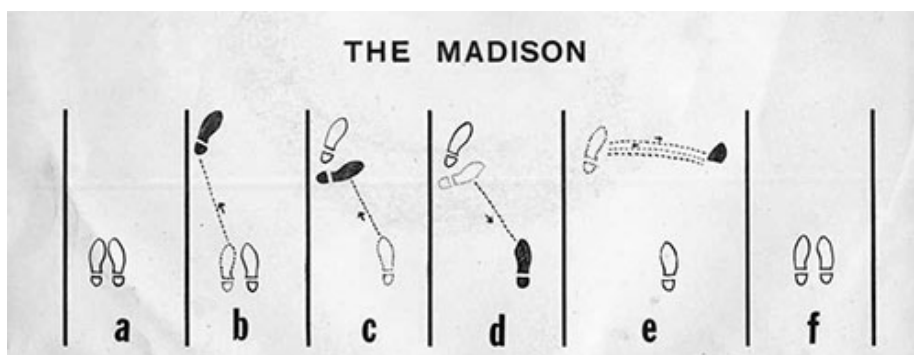


FIGURA 6.3. Retro del 45 giri «Impariamo il Madison».

⁶⁴ Rodolfo d'Intino, «Dopo la febbre dell'hula hoop è l'ora dello shimmy», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 4, 25 gennaio 1959, pp. 15-17.

Per quanto possa essere intuitiva, la comprensione di questo tipo di schemi non è facile da tradurre nella pratica, se non si ha un'esperienza diretta e una conoscenza delle regole fondamentali di questo tipo di balli. La «normalità» di questo tipo di informazioni può essere compresa, allora, solo nel contesto di una competenza coreutica diffusa.

Questa competenza collettiva diffusa ha conseguenze anche nel modo in cui si parla di musica. I nuovi balli non sono descritti in termini esotici, o di costume. Al contrario, vengono presentati dettagliatamente, con lessico specializzato e sempre presupponendo da parte del pubblico la conoscenza dei balli precedenti. Per riprendere alcuni esempi già citati, lo Ay-Bo-Lè

[s]i balla un po' staccati ed un po' uniti, nella posizione tradizionale. Il passo base è eseguito su un conto di otto: una fase più lunga del normale compensata da un delizioso cambiamento di ritmo. Si balla sia in singola coppia che in più coppie come il Madison.⁶⁵

Il monkey invece

è una variazione del bluebeat e si balla solo con la testa e con le mani: qualcosa, insomma, che assomiglia al "surf", ma con il fascino dell'isola più decantata delle Antille: la Giamaica. [...] ⁶⁶

Il letkiss è una «polka un po' modernizzata», che segna il «ritorno al ballo tradizionale a coppie»,⁶⁷ oppure «una polka con il bacio in nove tempi».⁶⁸ Insomma: per imparare i nuovi balli bisogna saper già ballare. Le tassonomie dei ritmi sulle fonti d'epoca sono spesso di difficile comprensione per il lettore di oggi. La competenza richiesta per «leggerle», infatti, presuppone una conoscenza delle regole di base dei balli «moderni», e dei relativi passi – competenza che oggi non fa parte delle competenze comuni (neanche dei musicologi), ma che è piuttosto specifica di alcune comunità interessate ai balli di sala. Fino almeno alla metà degli anni sessanta si tratta invece di una

⁶⁵ M.B., «Fred Bongusto lancia il ballo dell'inverno», op. cit.

⁶⁶ Vito Neri, «Come trascorrere la notte di S. Silvestro», op. cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, p. 40.

conoscenza diffusa, con un ruolo importante nelle dinamiche sociali delle classi giovanili, e non solo.

2.2.2. La svolta della «syncopation»

Conoscere e saper «usare» questo sistema dei ritmi è una competenza necessaria non solo al «saper ballare» ma anche al «saper suonare». Da che momento questo è vero anche per il nostro paese? Una svolta decisiva nella storia delle pratiche musicali sembra verificarsi dopo la prima guerra mondiale, con il successo in Italia del jazz (o di quello che va sotto questo nome) e delle *ragtime dances*, e con la formazione delle prime orchestre da ballo impegnate in questi repertori.

Adriano Mazzoletti ha documentato con grande ricchezza di informazioni la diffusione della musica afroamericana in Italia dal periodo che segue la Grande Guerra, con centri di propagazione Milano (che, più vicina al fronte, era un centro di smistamento delle truppe: Borgna 1992, p. 75) e Roma, dove è decisiva invece la presenza, dopo la fine della prima guerra mondiale, di un'orchestra militare diretta da un sergente dei marines, tale Griffith, che aveva in repertorio rag e foxtrot (Mazzoletti 2004, p. 12). Questi repertori costituiscono, come ha mostrato lo studioso, il primo nocciolo di una pratica jazzistica in Italia, e hanno un effetto determinante e duraturo sulle competenze della comunità dei musicisti.

L'impatto del «jazz band» sulle pratiche musicali italiane è in effetti inaudito. Innanzitutto, per il volume: il fragore dei primi complessi è un *tòpos* di molti resoconti dell'epoca. A questa caratteristica, che valse alle nuove musiche anche l'interesse dei futuristi, contribuivano soprattutto due nuovi strumenti, che scatenarono da subito la curiosità di ascoltatori e musicisti, e la gara per procurarseli (o costruirseli): il banjo e, soprattutto, la batteria. Ma è soprattutto la condotta ritmica «non tradizionale» dei nuovi generi da ballo a suonare completamente nuova. L'espressione «musica sincopata» – calco di «syncopated music», che è in uso negli Stati Uniti almeno dagli ultimi anni dell'ottocento (Koenig 2002) – compare da subito per indicare i generi della musica da ballo afroamericana in Italia. Il termine è sintomatico di un tentativo di spiegare le nuove musiche attraverso il lessico della musica eurocolta, e chiarisce come l'elemento di rottura (non solo in Italia, naturalmente) fosse

rappresentato dal diverso modo di intendere il ritmo. Questa novità è del resto perfettamente espressa anche dall'etichetta «ritmi», che viene introdotta a partire da questo momento. Il racconto che Mariolino Amadei, fra i primi specialisti della batteria attivi in Italia, fa dell'inizio della sua carriera e del suo primo ingaggio con l'orchestra di Arturo Agazzi – alias Mirador, animatore dei locali milanesi dopo la prima guerra mondiale e grande importatore di novità musicali – ben mostra l'aura di novità assoluta che accompagnava la scoperta di questa nuova condotta ritmica.

[Nel 1918] Mirador voleva aprire un locale e cercava un batterista. Io ero musicista, pianista classico, avevo fatto il conservatorio, mi ero diplomato. Io volevo diventare concertista. Mirador mi ha chiesto se mi interessava suonare la batteria e mi ha insegnato quel po' di *syncopation* che nessuno, a parte lui, sapeva fare. Ecco, così... [imita il suono della batteria, battendo le mani sulle ginocchia, scandendo un ritmo senz'altro jazzistico con gli accenti in levare]. Tutti i suonatori di tamburo che mi venivano ad ascoltare non capivano come facessi. Credevano che quel ritmo fossero terzine, invece era proprio un cambiamento di accenti. (Mazzoletti 2004, p. 27)

Da questo momento in poi, imparare la «syncopation» diviene condizione necessaria per un ingaggio in un'orchestra di musica da ballo. Le prime formazioni di «musica sincopata» attive in Italia, seguendo il catalogo che ne fa Mazzoletti, sono costituite sia da autodidatti, sia da musicisti con una formazione conservatoriale.

La conoscenza della musica, il saper leggere uno spartito, è del resto una competenza necessaria anche nelle orchestre «leggere». È un retaggio delle formazioni del periodo precedente: il repertorio dell'operetta, della musica da film, della musica per café chantant e tabarin è molto spesso un repertorio scritto. La pratica musicale delle «orchestre di ritmi», allora, si costruisce in un rapporto dialettico fra la conoscenza dei ritmi (e, in alcuni casi, la capacità di improvvisare negli assoli) e la conoscenza della musica scritta. I due «estremi» sono in effetti difficilmente scindibili. Anche l'importanza del disco come medium per venire a conoscenza delle nuove musiche passa spesso attraverso il filtro della pratica scritta, se raccogliamo le informazioni che compaiono qui e là nelle testimonianze raccolte da Mazzoletti e altrove: gli assoli dei musicisti americani vengono trascritti, e – addirittura – la trascrizione dei brani può

essere viziata dai limiti tecnici del medium, o da errori. Il trombettista dell'Orchestra Cetra Gaetano Gimelli ricordava ad esempio come il brano «At the Woodchopper's Ball» fosse in origine in re bemolle, ma venisse suonato in do maggiore «perché quando copiammo il disco di Woody Herman il grammofono andava a velocità sbagliata» (Mazzoletti 2004, p. 332). La popular music di questa lunga «era dei ritmi» italiana è allora una musica quasi sempre scritta, pensata per orchestre (o organici più ridotti) composti e diretti da musicisti professionisti (o semi-professionisti). A questi musicisti si richiede una doppia competenza: il saper leggere la musica, e il conoscere il sistema dei ritmi «sincopati» che si codifica a partire da questi anni, in parallelo con il crescente afflusso di nuovi balli.

2.2.3. Competenza musicale e ritmica

Questa compresenza di competenze «classiche» e «moderne» – il saper leggere la musica e il conoscere i ritmi – è tuttavia ampiamente diffusa anche fra i non professionisti. In un periodo in cui possedere un grammofono e una collezione di dischi a 78 giri è privilegio di certe classi sociali, e parallelamente alla diffusione della radio, è il mercato degli spartiti ad alimentare la pratica amatoriale «da salotto» di privati, e semi-professionale di orchestre e piccole formazioni. Il mercato della musica a stampa rimane florido ancora nel corso degli anni sessanta, sebbene insidiato in maniera crescente dagli economici 45 giri e dal lento cambiamento nelle pratiche musicali che questi portano con sé.

In generale, i cosiddetti «mandolini» a stampa presentano versioni semplificate dei brani, con la trascrizione della melodia, la parte di pianoforte, il testo, talvolta le parti per altri strumenti, tutti su fogli singoli non rilegati. Gli accordi della chitarra possono spesso essere indicati con le sigle. Il problema della comprensibilità di questi spartiti, quando si trovano a dover notare elementi non riducibili alla scrittura musicale codificata – e i ritmi su tutti – è evidente. Si diffondono allora alcune pubblicazioni didattiche di segno diverso rispetto al passato, a supporto di un tipo di pratica musicale basata sì sulla musica scritta, ma per la quale la grammatica musicale «eurocolta» e lo studio del repertorio classico sono inadeguati. È il caso del manuale di Pippo Barzizza *L'orchestrazione moderna nella musica leggera* (Barzizza 1952), pensato per gli

arrangiatori, o del metodo divulgativo – dal titolo rivelatore – *La scuola del ritmo* (del Fiore 1961), che programmaticamente promette di trattare

per la prima volta in forma eminentemente pratica e rispondente alle esigenze dei nostri tempi, la tradizionale materia del solfeggio e della divisione musicale. (p. 3, corsivi in originale)

La novità maggiore del metodo di del Fiore (ma altri esempi potrebbero certo essere trovati) è rappresentata dallo studio della «lettura ritmica delle danze moderne» (pp. 144 e sgg.), condotto con ricchezza di esempi scritti, e con sei dischi allegati.

Anche alcuni spartiti in commercio nascono con intenti didattici, e cercano di ricondurre a istruzioni dettagliate, o a elementi notabili, comportamenti musicali codificati nell'uso dei musicisti competenti in un dato genere. Per esempio, l'alternanza degli assoli in una piccola formazione ritmica. Questa è l'introduzione sul frontespizio della collana «Miniature serie» della Suvini e Zerboni:

...per suonare divertendosi!
Negli arrangiamenti di questa nuova serie, studiati appositamente per i piccoli complessi ritmici ma eseguibili con ottimo effetto anche dai complessi maggiori, la parte di ogni strumento è redatta in modo che alla riga superiore si trova la melodia non svisata, mentre nella seconda riga lo strumento avrà un "a solo" da eseguire con l'accompagnamento dei soli ritmi; l'esecutore potrà scegliere così quale delle due righe possa essere adoperata per sfruttare al massimo le proprie possibilità tecniche. Gli strumenti della sezione ritmica dovranno fare il ritornello tante volte quanti saranno gli strumenti che eseguiranno gli "a solo". Dopo che ognuno avrà eseguito il suo "a solo", tutti dovranno proseguire sino alla fine del pezzo, seguendo la parte stampata.⁶⁹

L'organico previsto è: pianoforte conduttore; sax tenore e clarinetto in si bemolle; chitarra [solista] e vibrafono; violini e fisarmonica; contrabbasso e chitarra [ritmica]; e batteria. Le parti (compresa la batteria, e il contrabbasso *walking*) sono spesso scritte per intero sugli spartiti di questi anni, ma non sono

⁶⁹ «Il rock and roll» / «Ceramica» - *Miniature serie*, musica e arrangiamento di Francesco Ferrari, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1956.

suonabili senza una competenza ritmica di qualche tipo. Le parti di batteria nelle immagini (FIGURE 6.4 e 6.5), per esempio, sono comprensibili solo se si hanno già in mente i ritmi di «medium bounce» e di «rumba», riportati sullo spartito. Altrimenti, non sono particolarmente utili.



FIGURA 6.4. Parte di batteria, medium bounce.⁷⁰



FIGURA 6.5. Parte di batteria, rumba.⁷¹

L'indicazione del ritmo – fox, slow, samba, beguine, medium bounce... – è allora una necessaria indicazione agogica per eseguire questi repertori, ma *presuppone un certo tipo di competenza*. Al musicista, sia che sappia leggere la musica, o che usi la partitura come supporto alla memoria per suonare brani già sentiti altrove, è cioè richiesto di conoscere il ritmo indicato, di averlo già interiorizzato.

Le trascrizioni dei ritmi che si trovano su manuali e pubblicazioni divulgative non risolvono affatto il problema di apprendere questo tipo di competenza. Ad esempio, questo è lo schema ritmico del foxtrot nel metodo di del Fiore (1961, p. 159)



FIGURA 6.6. Ritmo di foxtrot.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ «Rumba all'italiana» / «La "pelota"», Edizioni Musicali Tiber, Roma 1949.

Nella sua banalità, la segnatura è ancora una volta impermeabile alla comprensione di chiunque non abbia già in mente il ritmo del foxtrot (termine che – specifica l'autore del metodo – «è stato esteso a tutta la musica jazz in generale»). Chi già conosce il foxtrot e le sue varianti, o il «medium bounce», saprà invece dove mettere gli accenti, che tipo di «groove» è necessario per interpretare correttamente il pattern ritmico indicato e – eventualmente – che tipo di passi di danza vi sono associati.

Sulle partiture a stampa, l'indicazione del ritmo si affianca sistematicamente alle indicazioni di tempo codificate nella prassi colta (andante, allegro, moderato...). Talvolta, queste possono anche essere omesse, dal momento che ogni ritmo è convenzionalmente associato a un tempo, oltre che a una condotta ritmica e/o a un pattern. Per esempio, l'orchestratore che si pone il problema di quante battute scrivere per arrangiare un brano, deve sapere che 32 misure di beguine corrispondono a circa un minuto di durata, che la stessa misura in una rumba dura circa 44 secondi, e 26 in un samba (Barzizza 1952, p. 76). Dovrà dunque avere in mente un tempo metronomico-tipo per ogni diverso ritmo.

La naturalità di questo tipo di pensiero musicale in questi anni è confermata anche dalle modalità di lavoro degli arrangiatori impiegati alla Rai. Qualche informazione la si ottiene con l'osservazione delle partiture autografe delle «orchestre leggere» dell'ente (Malvano 2015, p. 160), conservate nell'archivio dell'Auditorium «Toscanini» di Torino,⁷² che comprendono orchestrazioni di alcuni fra i principali direttori di orchestra a cavallo della guerra: Angelini, Barzizza, Ferrari, Petralia... Pur con il rischio di generalizzare, si può notare come, di norma, le parti vengano scritte solo per le sezioni di fiati e per gli archi, oltre che per eventuali strumenti «speciali». Non sono invece scritte le parti di batteria (se non, appunto, tramite l'indicazione del ritmo), mentre chitarra, contrabbasso e pianoforte leggono le sigle degli accordi sullo stesso rigo. Il pianoforte, in particolare, è l'«elemento discriminante delle orchestre “leggere”, vale a dire una parte-guida, che poteva anche non essere suonata (spesso nella partitura compare l'indicazione “pianoforte ad libitum”))» (p. 96).

⁷² Il mio ringraziamento va a Filippo Arri e Andrea Malvano, che mi hanno gentilmente permesso di visionare alcune di queste partiture.

La centralità dei ritmi nelle pratiche musicali è strettamente collegata, allora, anche con le modalità di lavoro richieste dall'industria della «musica leggera». Le citate orchestrazioni dell'archivio Rai rivelano la loro funzione spesso occasionale ed effimera, e la rapidità con cui sono state completate. Spesso si tratta, per l'arrangiatore, di scrivere musica che riempia un certo numero di minuti, per uno stacco radiofonico o televisivo, una sigla, o per accompagnare il cantante di turno. Si tratta, magari, di un lavoro da svolgere con poco preavviso, in tempo perché il copista possa redigere le singole parti. L'arrangiatore professionista, ci conferma il manuale di Barzizza, oltre alla dimestichezza con le peculiarità e i ruoli dei singoli strumenti, deve essere perfettamente a conoscenza delle «routine» che gli vengono richieste, e saperle mettere in atto con originalità e stile personale, ma anche con la rapidità imposta dalla crescente richiesta di musica da parte della Rai e dell'industria del disco. Il musicista, a sua volta, deve apprendere velocemente il brano, magari leggendo a prima vista. Il «sistema dei ritmi» è funzionale a tutto questo. Rappresenta una semplificazione necessaria, in un sistema industriale in cui i singoli passaggi produttivi sono divisi, come in una catena di montaggio, fra diversi attori: il compositore, il paroliere, l'arrangiatore, il direttore, gli esecutori, i cantanti.

Questo modo di usare i ritmi non è naturalmente inusuale anche oggi, eppure si tratta di un tipo di competenza non centrale nella pratica dei musicisti popular. È sicuramente una competenza di cui sono forniti – o dovrebbero essere forniti – i jazzisti, i turnisti professionisti (che spesso sono jazzisti), e i musicisti delle orchestre da ballo, ma si può facilmente affermare che il pubblico e i musicisti del «mainstream» dei generi della popular music internazionali non ragionino, oggi, in questi termini.

3. Il rock and roll in Italia

3.1. Rock and roll e storia nazionale

Non c'è evento nella storia della popular music che sia stato caricato di più significati della «nascita» del rock and roll⁷³ e della sua diffusione globale. È un dato di fatto, con cui è necessario fare i conti: ogni narrazione storica della popular music ha inevitabilmente un «prima» e un «dopo» questo evento. L'arrivo del rock and roll è stato spesso descritto come la «nascita di una nuova era» (Garofalo & Waksman 2014, p. 4), un «anno zero» che – coincidendo anche (e non è naturalmente casuale) con l'espansione dei consumi e l'emergere della classe dei *teenagers* nel dopoguerra in America – cambia radicalmente il corso e i significati della popular music, rendendola la musica giovanile per antonomasia.

Questa «rivoluzione» del rock and roll è stata perlopiù descritta dagli studiosi in termini sociologici: musica «urbana e a carattere «urbano» (Gillett 1996), connessa con la classe giovanile e il tempo libero (Frith 1978), con il rinnovamento dei costumi (anche sessuali) e la trasgressione, o con lo sviluppo tecnologico (la chitarra elettrica, il basso, il juke-box, il disco...). Il modello è naturalmente quello del rock and roll americano, con particolare attenzione al contesto della società americana in cui si è sviluppato. Occorre però essere cauti nel «tradurre» questa narrazione: il rock and roll arriva nel nostro paese in ritardo, e viene recepito con peculiarità tutte italiane.

Nelle storie del miracolo economico, il rock and roll ha spesso trovato un suo piccolo posto. O meglio, lo hanno trovato fenomeni sociali comunemente associati con il rock and roll, come l'ascoltare la musica dai juke box e la moda del ballo (Ginsborg [1989] 2006, p. 331), il consumo di dischi e i nuovi costumi dei giovani (Crainz 1996, p. 81), la delinquenza giovanile (Piccone Stella 1993). Gli studi che più direttamente si sono occupati del rock and roll in Italia, spesso con ricchezza di fonti (Capussotti 2004; Piccone Stella 1993; Sorcinelli 2005) hanno trattato il nuovo genere come un fenomeno sociale centrale nella «storia dei giovani», ma solo collateralmente come genere musicale. Così come Sanremo è stato spiegato in relazione al contesto della ricostruzione post-

⁷³ Scelgo la forma «rock and roll», e non «rock'n'roll» unicamente perché è così che il termine è più comunemente scritto nei suoi primi anni in Italia.

bellica, l'arrivo del rock and roll si spiegherebbe allora nel contesto del boom economico. Come per Sanremo (CAPITOLO 5.2.5), anche questo è un assunto dato troppo sovente per scontato, e che deve essere confermato. Rock and roll, boom economico e mutamento dei costumi giovanili sono ovviamente intrecciati fra loro: tutto sta nel non presupporre collegamenti causali nel nome di un presunto «spirito del tempo». Occorre cioè evitare la consueta tentazione di considerare la popular music come «colonna sonora» di un'epoca. Si prenda ad esempio questo passo:

Era il 1919 quando il jazz, arrivato dall'America con tutta la sua carica dirompente, sembrava far da colonna sonora alle inquietudini dell'Italia appena uscita dalla devastante Grande Guerra [...]. Nel 1954, a meno di due lustri dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, è ancora il rock'n'roll, un ritmo per sua natura rivoluzionario, trasgressivo e in stridente contrasto con l'indirizzo melodico prevalente, a esprimere la parabola della modernizzazione in corso che nel mondo occidentale fa da acceleratore all'ascesa del nuovo soggetto-giovani. (Merolla 2011, p. 7)

Si potrebbero certo trovare altri esempi di questo modo di descrivere il rock and roll. È evidente che un ritmo non può essere «per sua natura rivoluzionario», come sfugge a Merolla (sappiamo che i significati sono sempre costruiti culturalmente). Ma il rock and roll è stato effettivamente interpretato, *da un certo punto in poi*, come «rivoluzionario» e radicalmente diverso da quanto ascoltato prima. Occorre allora chiedersi *quando* e *come* questi significati di rottura con il passato musicale siano stati costruiti e associati con uno «spirito del tempo».

È bene diffidare delle spiegazioni consolidate nel senso comune. Infatti, se si osserva l'arrivo del rock and roll in Italia e la sua ricezione, negli anni della sua prima diffusione globale, si possono riconoscere tanto elementi di rottura con il passato quanto elementi pienamente compatibili con la diffusione dei nuovi balli durante l'«era dei ritmi». Per raccontare l'arrivo del rock and roll in Italia, allora, si proverà a seguire un percorso alternativo, che non parta dal presupposto di una «rottura», ma che metta piuttosto in luce gli elementi di continuità e discontinuità della ricezione del rock and roll, rispetto a quella di altre musiche d'importazione negli anni precedenti e successivi. Così facendo, si

spera, i nuovi significati che il rock and roll porta con sé appariranno più chiari, e meno «naturalisti».

Nel ricostruire la cronologia dell'arrivo del rock and roll in Italia, e dei significati a esso connessi, si riconoscono nelle fonti dell'epoca due discorsi principali strettamente interdipendenti. Il primo è quello del rock and roll come «ritmo»: il rock and roll, esattamente come il samba e il charleston prima, è una *nuova musica da ballo d'importazione*, ed è presentata e trattata come tale. Il secondo è quello che spiega il rock and roll in rapporto alla devianza giovanile: è un discorso del «panico morale» (Cohen [1972] 2002), che per molti aspetti (ma non per tutti) è analogo a quelli che hanno accompagnato la diffusione di molte altre musiche nei decenni precedenti. Nel resto del capitolo si proverà a verificare come questi discorsi si intreccino, e prevalgano l'uno sull'altro in dati momenti.

3.2. Una nuova musica da ballo americana

3.2.1. L'arrivo del rock and roll in Italia

Quando «nasce» il rock and roll? Sebbene il termine «rock and roll» compaia sin dal 1948 in un buon numero di canzoni americane, con connotazioni sia di danza che sessuali, l'anno di apparizione del nuovo genere è convenzionalmente riconosciuto nel 1954.⁷⁴ Nel 1953 «Crazy Man Crazy» di Bill Haley and His Comets è «la prima canzone rock'n'roll ad entrare nella lista dei dischi più venduti nella classifica nazionale di *Billboard*» (Gillett 1996, p. 3). L'anno successivo Elvis incide i primi singoli per la Sun Records, e Bill Haley incide «Rock Around the Clock» e «Shake, Rattle and Roll». È parere comune che alla diffusione globale del nuovo genere contribuisca il successo del film *The Blackboard Jungle* di Richard Brooks, del 1955, nella cui scena d'apertura si ascolta «Rock Around the Clock» (Garofalo & Waksman 2014, p. 115). In Italia però il film – tradotto come *Il seme della violenza* e censurato – arriverà con un ritardo di un paio d'anni. Dunque, come e quando arriva il rock and roll in Italia?

⁷⁴ Anche se esistono tesi che pre-datano il primo disco di rock and roll al 1951: Garofalo & Waksman 2014.

La storica Marilisa Merolla nel suo libro *Rock'n'roll Italian Way* (Merolla 2011), riccamente documentato soprattutto per quanto riguarda la propaganda e le politiche culturali americane in relazione all'insediamento della base NATO di Bagnoli, ha affermato che «in Italia il rock'n'roll approda nel 1954, con l'arrivo dei marinai americani» nel golfo di Napoli (p. 26). Nei dintorni della base, dice Merolla, «sorgono in ogni angolo bar e locali notturni» a beneficio del personale americano e della borghesia partenopea, e sembra suggerire che sia quello il centro di propagazione della nuova musica, che da lì risale «lentamente la Penisola sulla scia dei nuovi consumi che attraevano i milioni di giovani che lasciavano il Sud agricolo e socialmente arretrato per raggiungere il Nord» (p. 47). È una tesi intrigante, ma difficilmente sostenibile.

È vero che alla metà degli anni cinquanta l'industria del disco non agisce ancora globalmente: certamente la penetrazione delle novità straniere nei mercati periferici (come è quello italiano) deve seguire tempistiche più lente di quanto non farà di lì a poco. Il mercato del disco, lontano dal giro di affari che avrà alla fine del decennio, non può da solo spiegare la diffusione del rock and roll nel nostro paese. Tuttavia, i tempi del dopoguerra, del boogie-woogie e dei V-Disc portati dalle truppe americane sono ormai lontani: nel 1954 l'industria discografica italiana è in pieno sviluppo, e dal 1952 il suo assetto è quello che resisterà fino alla fine del secolo (De Luigi 2008, p. 18). Grandi compagnie straniere hanno aperto le loro filiali: la Decca – che porta al successo negli Usa Bill Haley & His Comets – ha una sede milanese dal 1952, e la RCA si stabilisce a Roma un anno dopo. Proprio fra il 1954 e il 1956 (gli anni di diffusione del rock and roll nel mondo) si assiste a «una nuova fase» della discografia italiana, «di vero e proprio decollo industriale» (p. 19). È dunque ovvio che le novità americane arrivino, inizialmente, attraverso i canali canonici della discografia e delle edizioni musicali. E che, anzi, la diffusione e il successo del rock and roll debbano essere spiegati in questo contesto di espansione globale del mercato.

Nel catalogo italiano della Decca del giugno 1954, comunque, non c'è ancora traccia di Bill Haley: vi comparirà solo nel 1956.⁷⁵ Tuttavia c'è – per

⁷⁵ Nel *Catalogo Generale Decca*, luglio 1956, compare una «Selezione rock and roll» di Bill Haley and His Comets, su 45 giri extended play, con quattro brani: «Pat-a-cake», «Fractured», «Stop Beatin' Around the Mulberry Bush» e «Dance with a Dolly».

esempio – «New Guitar Boogie Shuffle»,⁷⁶ una cover (da parte di un gruppo chiamato The Supersonics, di cui poco o nulla è dato sapere) di un brano, firmato da Arthur Smith, che fu qualche anno prima uno dei grandi successi del filone «hillbilly boogie», e che nel 1948 era entrato sia nella classica pop che in quella country (Birnbaum 2012, p. 222). I legami del brano con il rock and roll sono evidentissimi. Dunque, seppur teoricamente, quel tipo di musica era disponibile attraverso i canali ufficiali in Italia già alla metà del 1954, e sicuramente lo era attraverso i più costosi dischi di importazione, e nei repertori di alcuni complessi più attenti alle novità americane (molti dei quali, sicuramente, attivi a Napoli). Il passaggio di Elvis alla RCA alla fine del 1955 facilita anche la circolazione italiana dei suoi dischi, visto che, a differenza della piccola Sun Records, la multinazionale aveva già una filiale italiana attiva. La prima uscita discografica italiana del «re del rock and roll» data al giugno del 1956.⁷⁷ Nello stesso anno il ballerino Bruno Dossena conta, comunque, ben quattro versioni italiane di «Rock around the Clock», fra cui una di Renato Carosone – che la eseguiva già l'anno precedente:⁷⁸ segno che i primi brani di rock and roll erano già noti e diffusi, se non su disco, nel circuito delle orchestre da ballo.

Una ricerca sull'incidenza del termine «rock and roll» su giornali e riviste chiarifica come l'ottobre del 1956 sia il primo momento di diffusa visibilità mediatica del nuovo ritmo in Italia, in concomitanza con un lancio orchestrato da parte di editori e discografici. Un ruolo ha ancora il cinema, con l'uscita del film *Senza tregua il rock and roll* (in originale *Rock around the Clock*) proprio nell'ottobre di quell'anno.⁷⁹ Il film, di Fred Sears, è stato girato a ruota del successo del rock and roll e di *Blackboard Jungle* negli Stati Uniti ma – data la censura di quest'ultimo, su cui si tornerà a breve – è la prima pellicola sulla nuova musica a comparire in Italia. Nello stesso mese di ottobre Elvis è lanciato in una pubblicità a tutta pagina su *Musica e dischi* come il «re del “rock ‘n’

⁷⁶ The Supersonics, «New Guitar Boogie Shuffle» / «The Sheik of Araby», Decca L 1197, 1954, 78 giri. *Catalogo Generale Decca*, giugno 1954.

⁷⁷ Elvis Presley, «Heartbreak Hotel» / «I Was the One», RCA A25V 0470, 1956, 78 giri.

⁷⁸ Bruno Dossena, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», *L'Europeo*, 7 ottobre 1956, p. 13.

⁷⁹ Un'inserzione su *Stampa Sera*, 1-2 ottobre 1956, p. 2, annuncia l'arrivo del film in Italia. Si veda anche la recensione, venti giorni dopo, su *L'Unità*: «Senza tregua il “rock and roll”», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.

roll”», «il ragazzo di fuoco», e Mario De Luigi presenta ironicamente la nuova moda nel suo editoriale.⁸⁰

Musica e dischi è utile per verificare le dinamiche dell'industria editoriale e discografica, ma l'arrivo del rock and roll va spiegato nel quadro delle pratiche musicali degli italiani e delle italiane intorno al 1954-1956. I juke-box sono all'inizio della loro diffusione nei bar, i giovani non hanno ancora il potere d'acquisto che avranno di lì a poco, il mercato del disco – per quanto in crescita – non si è ancora modernizzato del tutto: dei 7 milioni e mezzo di dischi venduti in Italia nel 1955, il 70% sono 78 giri.⁸¹ Questo spiega perché, nei primi anni, i dischi di rock and roll siano in Italia prodotti per élite dai gusti raffinati e specializzati – élite urbane, di classe media o borghese (Portelli 1978). Il pubblico del primo rock and roll è allora, inizialmente, lo stesso pubblico del jazz. Coerentemente, la nuova musica è recepita come una nuova corrente della tradizione afroamericana, l'ultima di una serie di variazioni della musica nera. Le prime citazioni dei dischi di rock and roll compaiono in spazi solitamente dedicati al jazz: le prime recensioni dei dischi di Bill Haley e di Elvis si trovano nella rubrica che Vittorio Zivelli tiene su *Musica e dischi* a partire dal febbraio 1956. Zivelli, la cui trasmissione *Il discobolo* (stesso titolo anche per la rubrica) è in onda sulla seconda rete della Rai, ci conferma come questi dischi fossero così interpretati anche in radio. Lo stesso Elvis, da poco passato alla RCA e entrato «a far parte ufficialmente del mondo della musica leggera internazionale», è descritto così:

Elvis Presley, è molto giovane; ha una chitarra sulla quale si accompagna con lo stile dei vecchi cantori negri che sul Mississippi cantavano un tempo storie d'amore e di solitudine.⁸²

Ancora più avanti nel 1956, con Elvis ormai divenuto una star globale, il rock and roll è «la più moderna forma di jazz».⁸³ Ma allo stesso tempo, Zivelli e quasi tutte le voci del periodo, esplicitano a più riprese un punto: si tratta, comunque e sempre, di *musica da ballare*, e da ballare in determinati contesti: balli

⁸⁰ Mario De Luigi, «Cercasi rock nazionale», *Musica e dischi*, n. 122, ottobre 1956, p. 1.

⁸¹ «Bilancio primaverile in campo musicale», *Musica e dischi*, n. 116, aprile 1956, p. 1.

⁸² Vittorio Zivelli, «Il discobolo», *Musica e dischi*, n. 118, giugno 1956, p. 27.

⁸³ Enrico Emanuelli, «Se non ci fossero», *La Stampa*, 23 settembre 1956, p. 3.

studenteschi più che balere, night club alla moda più che luoghi di ritrovo della classe lavoratrice.

3.2.2. Il rock and roll come ritmo e ballo

Il rock and roll è allora interpretato storicamente come l'ultimo arrivato in una linea di sviluppo che parte dal blues e dal jazz. Musicalmente, è una versione ora del foxtrot, ora di altri ritmi americani, «l'ennesima variazione del “boogie woogie”»,⁸⁴ o «un nuovo ritmo di jazz che deriva dal jazz freddo californiano» e che «ha come base il classico blues negro»,⁸⁵ un nuovo tipo di musica che si può ballare «a tempo del boogie-woogie più frenetico».⁸⁶ Dunque, è un «ritmo», una musica da ballo, e *soprattutto un tipo di ballo*, analogo a altre *ragtime dances*. Così è, ad esempio, nel catalogo della Decca italiana del 1956, dove le novità del rock and roll sono indicizzate, appunto, insieme ai foxtrot. O sull'*Enciclopedia dello spettacolo* curata da Silvio D'Amico, dove alla voce «rock and roll» si viene rimandati a «jitterbug»:

Jitterbug. [...] Termine generico designante le danze di sala a carattere violentemente dinamico su ritmo sincopato, sorte negli S[tati] U[niti] tra il 1923 e il 1940, e cioè il Charleston, il Black Bottom, il Big Apple, il Truckin', il Routines e, specialmente, il Lindy Hop che ne rappresenta il primo e più caratteristico aspetto. [...] il recente Rock'n'Roll può essere considerato l'estremo sviluppo del Lindy Hop, in cui si giunge all'eliminazione della coppia che ne rappresentava l'elemento più caratteristico. (Dodge [1954] 1975, p. 764)⁸⁷

In effetti l'arrivo del nuovo genere in Italia segue il copione tipico dei ritmi d'importazione, compresi il lancio cinematografico e attraverso i tour dei ballerini. Prendiamo ad esempio questa breve di cronaca, dalla *Stampa*, di quella che viene presentata come «la prima volta in Italia» del rock and roll, proprio nei giorni dell'uscita nei cinema di *Rock around the Clock / Senza tregua il rock and roll*.

⁸⁴ «Senza tregua il “rock and roll”», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.

⁸⁵ Bruno Dossena, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», op. cit.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ L'inizio della pubblicazione della prima edizione dell'*Enciclopedia* si avvia nel 1954, è quindi difficile datare la scrittura delle singole voci.

Ieri sera, in un locale di piazza Carignano, Bruno Dossena ha presentato per la prima volta in Italia il ballo degli scandali: il famoso “Rock and roll”. Gli invitati erano stati scelti oculatamente, gente tranquilla, di una certa età. Sarà per l’innata serietà dei presenti, ma il “Rock and roll” non ha fatto perdere la testa a nessuno e tutti sono rimasti un po’ delusi. Il “Rock and roll” [...] non è molto dissimile, almeno ai nostri occhi di profani, dagli indiatolati “boogie-woogie” che vanno per la maggiore nelle sale di periferia. È soltanto più sguaiato, e in certe figure, assolutamente volgare. [...] Più tardi, Bruno Dossena ha ripetuto la sua esibizione in altro locale, in un ambiente meno ristretto. Qui i ritmi frenetici della nuova danza sono riusciti a mettere in subbuglio l’ambiente costituito per la maggior parte di giovani.⁸⁸

L’articolo procede informando che «l’associazione dei maestri di ballo, che tiene in questi giorni il suo congresso a Torino» ha presentato anche altre nuove danze: «la Merengue», che «pare sia destinata a succedere al “Rock and roll” nei gusti dei ballerini quando si saranno stancati degli eccessi», e il «“Tot-peck”, elegante, signorile, che ha vinto il concorso per una nuova danza».⁸⁹ Con tono decisamente più snob e nichilista, anche *Cinema nuovo* si occupa del nuovo ballo, descrivendo una «prima “exhibition” italiana» al Kit Kat di Roma, probabilmente di pochi giorni successiva a quella torinese: «Siamo al solito “boogie-woogie”. Niente ci può sorprendere anche se, rassegnatamente ormai, non ci sappiamo creare novità».⁹⁰

È plausibile che la *soirée* torinese dell’ottobre del 1956 sia effettivamente la «prima» ufficiale del ballo rock and roll in Italia, dato che coincide con il lancio nazionale del nuovo genere nei cinema e su disco. Lo conferma lo stesso Bruno Dossena, che anticipa l’evento sulle pagine dell’*Europeo* come il momento in cui presenterà una «nuova teoria del “Rock and roll”», secondo cui «l’effetto ottico [...] deve risultare quello di un corpo che vibra come in un accesso di febbre: un tipo di danza epilettica», che «deve dare l’impressione di un contorcimento spasmodico quasi che i due [danzatori] tentassero disperatamente di uscire dalla propria pelle».⁹¹ Il ruolo di Dossena – titolare di

⁸⁸ «L’arrivo del “Rock and roll” non ha emozionato i torinesi», *La Nuova Stampa*, 13 ottobre 1956, p. 9.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Vito Pandolfi, «Rock’n’roll al night club», *Cinema Nuovo*, n. 94, 1 dicembre 1956, pp. 297-298.

⁹¹ Bruno Dossena, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», op. cit.

una compagnia di ballerini e ballerino lui stesso – è fondamentale per la circolazione del rock and roll in Italia e per la sua popolarizzazione al pubblico e ai maestri di ballo. La nuova danza, tuttavia (lo conferma lo stesso Dossena) era già portata in giro da complessi già nel 1955-1956, e ballata (non sappiamo come, ma plausibilmente usando i passi del lindy hop) a Milano in locali come il Santa Tecla e l'Aretusa. Secondo la biografia di Adriano Celentano firmata da Umberto Simonetta, Dossena stava cercando, nel settembre del 1956, cantanti di rock and roll per un suo spettacolo con sei ballerini (Simonetta 1966, p. 40), e finisce con lo scritturare un giovane Celentano, dopo averlo conosciuto proprio al Santa Tecla. L'attività del futuro «molleggiato» nello show business fino a quel momento si era limitata a scritture come imitatore di Jerry Lewis e, in seguito, di Elvis. Il collegamento fra il comico americano e il rock and roll è in realtà meno forzato di quanto si potrebbe pensare: intanto, perché entrambi sono in quel momento icone di americanità (il 1956 è anche l'anno di «Tu vuoi fa l'americano» di Carosone...). E poi per via della quasi omonimia del comico con Jerry Lee Lewis, al punto che – è stato suggerito (Fabbri 2008a, p. 114) – non era scontato che Celentano fosse consapevole che si trattasse di due persone diverse: visto il ritardo con cui le immagini dei nuovi rocker arrivano in Italia, l'equivoco è plausibile (se non per Celentano, sicuramente per il suo pubblico). Al contrario, è piuttosto ragionevole che Dossena avesse imparato i nuovi passi all'estero (magari in Francia), e li avesse portati in Italia.

Alla metà degli anni cinquanta, allora, il rock and roll è un ballo alla moda più che un genere di musica giovanile. Come tale può essere descritto *musicalmente*, più di quanto non sia possibile oggi. Ancora all'inizio degli anni sessanta, nel metodo di del Fiore, il rock and roll è solo «un'altra varietà di Fox Trot con i movimenti in levare molto marcati e le armonie caratteristiche del Blues» (1961, p. 176). Dunque, può essere notato *in quanto ritmo*: un semplice pattern di foxtrot, con secondo e quarto movimento accentati.



FIGURA 6.7. Ritmo di rock and roll (del Fiore 1961, p. 176).

3.3. Panico morale preventivo

Se l'arrivo del rock and roll in Italia segue il medesimo copione già osservato per altri ritmi internazionali nei decenni precedenti, non fa eccezione l'associazione con significati trasgressivi, e con quelle ondate di panico morale che rappresentano una costante dell'intera «era dei ritmi» (e – di fatto – dell'intera storia della popular music). Il caso del rock and roll, tuttavia, presenta alcune novità sostanziali: la censura morale che la nuova danza suscita *anticipa* l'arrivo della danza stessa, raggiunge una diffusione mediatica inedita (anche perché può contare su un sistema dei media molto più esteso e pervasivo) e si associa, per la prima volta, con una nuova idea di «classe giovanile».

Per molti versi, i discorsi dei media sul primo rock and roll riprendono e rileggono numerosi cliché che erano già stati applicati ai ritmi precedenti, e che ritorneranno ancora negli anni successivi (si pensi alla già citata «morte per fatica da twist»)⁹². Il caso italiano è particolare soprattutto per quanto riguarda la diffusione delle *immagini* del rock and roll. *Blackboard Jungle* di Richard Brooks – cui si deve la prima diffusione globale del nuovo genere e che contribuisce a istituire la sua associazione con la devianza giovanile – esce negli Stati Uniti nel marzo del 1955, e a ruota nel resto del mondo. Nello stesso anno viene annunciato al Festival di Venezia, e subito ritirato per intervento diretto dell'ambasciatrice americana in Italia Clare Boothe Luce. Da quel momento, il film rimane nelle maglie della censura italiana per due anni: uscirà nel nostro paese solo nel marzo del 1957. I giornali italiani (*L'Unità* in particolare) dedicano ampie critiche all'ingerenza dell'ambasciata americana,⁹³ e il caso diventa una *cause célèbre* di pubblico dominio (Minganti 1991, p. 431; Gundle 2006): il risultato è che si scatena un dibattito su un film che nessuno ha visto.

I primi articoli sul film, tuttavia, non citano neanche di passaggio la nuova musica: la censura è infatti avvenuta perché il film tratta di «delinquenza minorile e problema negro»,⁹⁴ nessuno si preoccupa di che colonna sonora sia collegata a questi temi. Ben prima di essere noto nel nostro paese, ben prima di essere ascoltato da molti, il rock and roll è allora associato con la devianza

⁹² Al. Vi., «Il ballo che passione!», *Stampa Sera*, 31 dicembre 1963, p. 5.

⁹³ Ad esempio: Mino Argentieri, «Clara Luce detta ordini alla censura», *L'Unità*, 29 dicembre 1955, p. 3.

⁹⁴ Michele Airault, «Il successo del film proibito dalla Luce», *L'Unità*, 2 gennaio 1956, p. 7.

giovanile e il problema delle minoranze afroamericane. Quando l'anno successivo gli editori musicali e le case discografiche orchestrano il lancio del rock and roll in Italia, il pubblico ha già avuto numerose informazioni sul nuovo ritmo, tutte connesse con il panico morale. I significati più trasgressivi e «pericolosi» del rock and roll *preesistono alla sua diffusione*, ed «esistono» indipendentemente dalla musica.

Il panico morale è anzi alla base delle strategie di marketing che accompagnano la prima spinta promozionale del rock and roll nell'ottobre 1956. L'arrivo all'aeroporto di Ciampino della prima copia in pellicola di *Rock around the Clock*, «il film di cui si occupa ampiamente la stampa di tutto il mondo e che ha scatenato violentissime reazioni»,⁹⁵ è annunciata da inserzioni sui giornali, mentre cronache di incidenti in occasione della prima del film, in altri paesi già toccati dal «virus» del rock and roll, diffondono una preventiva ondata di allarme per l'ordine pubblico.⁹⁶ Persino *La Domenica del Corriere* dedica al rock and roll la copertina, disegnata come di consueto da Walter Molino. Vi si vedono un soldato a cavallo che manganella un giovane, altri giovani che ribaltano una macchina e devastano una vetrina, una ragazza che urla brandendo un bastone da passeggio che – immaginiamo – deve avere sottratto a un anziano borghese che giace carponi sul marciapiede. Sullo sfondo, sull'insegna di un cinema, si leggono le parole «rock and roll» (FIGURA 6.8). E se ci fossero ancora dubbi, la didascalia è piuttosto esplicita.

Un ballo pericoloso. Usciti dal cinematografo in cui si era proiettato un film americano imperniato sull'ultima danza, il «Rock and roll», centinaia di giovani e ragazze invasero le principali vie di Oslo abbandonandosi a incredibili scene di follia. Ruppero vetrine, danneggiarono tram e autobus, cercarono di rovesciare auto. Un passante è rimasto ferito. Gli eccessi, compiuti sotto l'eccitazione dell'indivulcato ballo sbarcato da poco in Europa, sono cessati qualche ora dopo solo per l'intervento di reparti di polizia. Più di trenta giovani (e ragazze) sono stati fermati.⁹⁷

⁹⁵ *Stampa Sera*, 1-2 ottobre 1956, p. 2.

⁹⁶ L.M., «I fanatici del "Rock and Roll" domati solo dalla polizia», *La Nuova Stampa*, 5 ottobre 1956, p. 3.

⁹⁷ Copertina, *La Domenica del Corriere*, 7 ottobre 1956, p. 1.

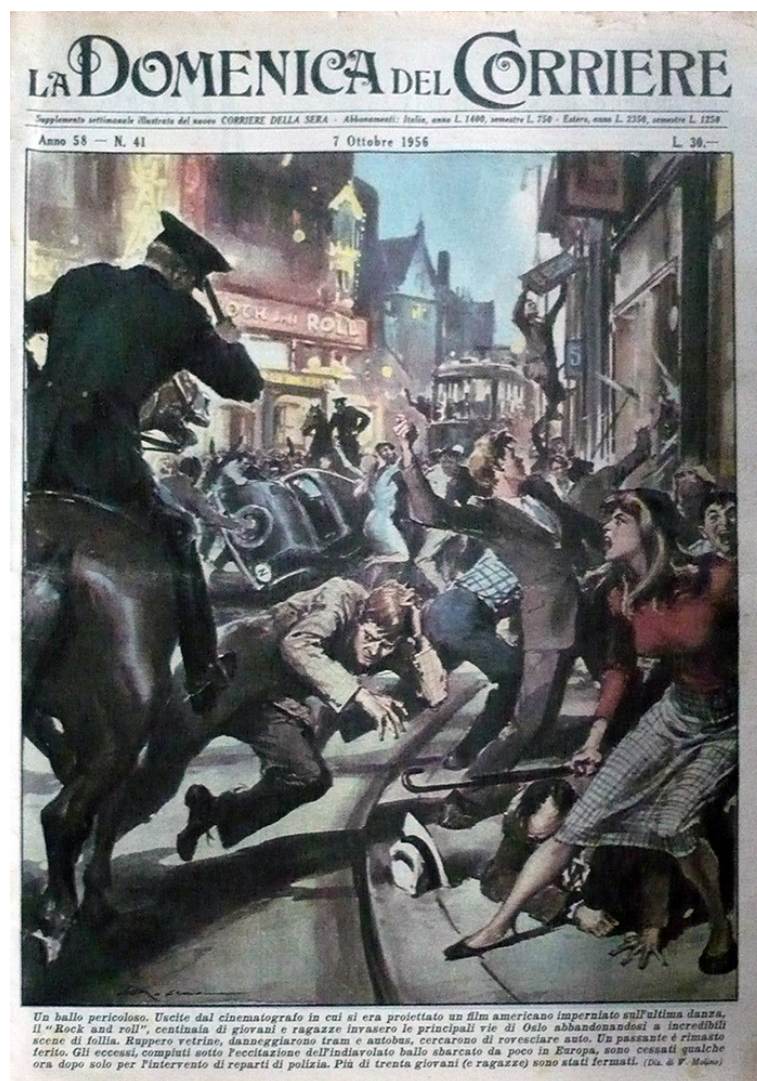


FIGURA 6.8. Copertina della *Domenica del Corriere* sul rock and roll.

Le descrizioni del ballo, in assenza di filmati, non sono da meno: il rock and roll è raccontato come una «danza diabolica»,⁹⁸ un «ballo frenetico e pericoloso dal momento che tutti [i ballerini] dovrebbero finire in pari col ritmo battendo la testa contro il muro [sic]»,⁹⁹ mentre il suo «re» Elvis è il «cantante proibito».¹⁰⁰ Ritornano anche i richiami ai pericoli diretti per la salute, a loro volta legati al tema della decenza e dell'ordine pubblico, o in alternativa si ripescano metafore di animalità già usate, in connessione con le musiche afroamericane, nei decenni precedenti.

⁹⁸ Dan Jennings, «Impazza il "Rock and Roll" nella casa dei duchi di Kent», *Stampa Sera*, 10-11 ottobre 1956.

⁹⁹ Enrico Emanuelli, «Se non ci fossero», op. cit.

¹⁰⁰ Pubblicità, *Musica e dischi*, n. 122, ottobre 1956.

L'effetto che il suo ritmo produce è simile a quello di un uomo morso dalla tarantola, o "in preda a crisi epilettica". In America [...] la passione per la nuova danza ha assunto proporzioni tali da preoccupare l'opinione pubblica. Ogni volta che ha luogo una seduta di "Rock and Roll", la polizia è infatti costretta ad intervenire: i giovani dei due sessi, travolti dal ritmo, riscaldati dallo *swing*, si agitano e si dimenano, saltano sulle sedie, mettono a soqquadro il locale.¹⁰¹

L'Europeo dedica un servizio fotografico al nuovo «ballo flagello»,¹⁰² e un lungo articolo a Elvis Presley, «uomo-uomo»:

Un sassofono guaisce nel teatro come un animale selvatico in amore, la percussione sincopata di un tamburo insiste ed insiste fino a che trova un'eco nel cuore del pubblico, lo stridere d'una chitarra elettrica minaccia di lacerarne le corde quanto i timpani di chi ascolta; e, al di sopra di tutti questi rumori, giunge una voce umana, ricca, calda, che chiama la femmina con ansietà e brutalità maggiori di quelle delle bestie. Qualche ragazza comincia a strillare, qualche altra salta in piedi sulla sedia muovendosi al ritmo del tamburo fino a strappare il velluto [...]. Sembra di stare in una gabbia di scimmie, oppure in una folla di negri "revivalisti" al momento dell'ardore mistico, quando attendono la rivelazione divina. Non si tratta né dell'una né dell'altra: è la nuova follia delle adolescenti americane, il "rock'n'roll".¹⁰³

Si possono trovare numerosi esempi analoghi su giornali e riviste di questi anni, ed è interessante che moltissimi articoli si premurino di specificare che la nuova moda riguarda sia «i giovani» che le «ragazze» (dato che, evidentemente, questo presunto comportamento «animalesco» delle giovani ballerine viola molti più tabù). L'aspetto da rimarcare, ancora, è che questi significati trasgressivi e pericolosi *anticipano* la diffusione della musica. Gran parte degli italiani e delle italiane era ben informato sui rischi del rock and roll e sulla sua pericolosità ben prima di averne mai sentita una singola nota.

¹⁰¹ «Scuotiti e fremi», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 39, 23 settembre 1956.

¹⁰² «Rock and Roll, ballo-flagello dal 1956 in poi», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 10-11.

¹⁰³ Ruggero Orlando, «Elvis Presley l'uomo-uomo», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 14-15. Nello stesso numero si trova anche una foto (in quarta di copertina) della prima esibizione romana di rock and roll in un «piccolo locale notturno», da parte di «una coppia di ballerini negri», ragionevolmente la stessa descritta da Pandolfi su *Cinema nuovo*, op. cit.

L'attesa è tale che i giornali accolgono quasi con delusione l'assenza di incidenti che accompagna le proiezioni di *Senza tregua il rock and roll*. In occasione della prima milanese, riporta il quotidiano *Il Giorno*, «la forza pubblica presidiava [...] un cinematografo del centro [...] e i fotografi [...] specializzati nel genere mondano-sportivo, erano in allarme».

Per il primo spettacolo la sala si riempì facilmente, ma con una certa compostezza. C'erano alcune debuttanti di Via Montenapoleone, alcuni intellettuali di idee avanzate, e un gran numero di studenti e studentesse liceali. Ma se si escludono un paio di allegre risate, nei punti più buffi del film, la platea non diede alcun segno di emozione né, tanto meno, di isterismo. Si sentì anche qualche invettiva, sul tipo «siete scarsi!». Quando terminò lo spettacolo, i più delusi erano i fotografi e gli agenti. «Questo sarebbe il famoso rock'n'roll? Ma che si vadano a nascondere». ¹⁰⁴

L'Unità riporta di «qualche schiaffo» volato fra alcuni «patiti» del nuovo ritmo e un «commissario» all'uscita di una prima,¹⁰⁵ svoltasi però all'insegna della tranquillità, con appena «un clima, di tanto in tanto, acceso» in sala quando alcuni giovani accompagnano la musica con «battute di mani». Il giornale si limita a commentare, adornianamente: «non sappiamo quanto anche essi [i giovani, così come le forze dell'ordine accorse] rispondessero a «suggerimenti» pubblicitari». Solo a Catania «fa furore il «Rock and Roll», e si parla genericamente di «intemperanze che hanno reso necessario l'intervento della forza pubblica». ¹⁰⁶

Il rock and roll esplode, «finalmente» (scrive *Il Giorno*, tradendo la soddisfazione per la lunga attesa) il 18 maggio 1957 in occasione di un evento al Palazzo del Ghiaccio di Milano: al primo «Festival nazionale del rock and roll» si rende addirittura necessario l'intervento di «6 jeeps della Celere». ¹⁰⁷ In realtà, riletti con gli occhi di oggi, quegli incidenti sembrano riguardare più un generico problema di ordine pubblico per i troppi partecipanti in una location inadeguata

¹⁰⁴ A. Cambria, «Ha deluso il rock'n'roll», *Il Giorno*, 20 ottobre 1956, p. 7. Citato in Capussotti 2004, p. 224.

¹⁰⁵ «Le prime: Senza tregua il rock and roll», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.

¹⁰⁶ «Solo a Catania fa furore il «Rock and roll»», *L'Unità*, 28 ottobre 1956, p. 2.

¹⁰⁷ «Polizia contro Rock'n'roll. La polizia carica 7 mila «patiti» del ritmo sconvolgente», *Il Giorno*, 19 maggio 1957, p. 11. Citato in Capussotti 2004, p. 224.

(e il festival sarebbe per questo sospeso)¹⁰⁸ che non scene di delirio collettivo, o meno che mai proteste organizzate come sarà per i concerti negli anni settanta. L'impressione – tutta da verificare – è che alcune successive narrazioni sull'arrivo del rock and roll in Italia abbiano finito per magnificare l'elemento trasgressivo e giovanile, di protesta e violazione dell'ordine pubblico, modellando i racconti su un'ideologia del rock and roll che è in quegli anni ancora in via di formazione (e comunque ancora molto lontana dal «sesso droga e rock'n'roll» della fine del decennio).

Il Festival milanese è comunque importante perché vi partecipano alcuni dei futuri protagonisti del rock and roll italiano, fra cui Adriano Celentano, Bruno Dossena e – come chitarristi – Enzo Jannacci e Giorgio Gaber.¹⁰⁹ Secondo il periodico *Settimo giorno*, le esibizioni di alcuni «dilettanti», «tra le quali quella scatenata di Adriano Celentano, detto “Adriano il Molleggiato”, l'idolo milanese del Rock» sostituiscono il programma ufficiale, sospeso per problemi d'ordine.¹¹⁰ Secondo altre fonti, il programma prevedeva la «Original Lambro Jazz Band, Celentano & His Rock Boys e la Swing Parade» e, fra i ballerini, «il Dossena Rock Ballet, la Squadra Nazionale di Francia di bebop, i Colombet (“i re del cha cha cha”), coppie di campioni di blues, charleston e rock'n'roll» (Tarli 2009).

Le cronache della manifestazione sono indicative dei nuovi significati che il rock and roll sta assumendo. Quella de *Il Giorno*, per esempio, ben analizzata da Capussotti (2004, pp. 242 e sgg.) insiste sul senso di «scarsa decenza» della situazione, a partire dall'ambiente («palco rosso e polveroso» luce, «gialla e squallida»), e rivolge ancora una volta lo sguardo verso il comportamento delle partecipanti di sesso femminile, sedute «incerte e sguaiate sulle sedie di legno [...] i riccioli duri sulle guance, i golfini ridotti al minimo, una pizza o una fetta di salame in bocca». ¹¹¹ Umberto Simonetta annota comunque, quasi

¹⁰⁸ «La follia del rock», *Settimo giorno*, 1 giugno 1957, p. 6. Citato in Capussotti 2004, p. 241. Per una ricostruzione del Festival del Palazzo del Ghiaccio, si veda ancora Capussotti 2004.

¹⁰⁹ Si veda anche Campus 2014, p. 160. Gaber eseguì «Ciao ti dirò», ottenendo scarso successo rispetto alla acclamatissima versione di Celentano, secondo Simonetta (1966, p. 57).

¹¹⁰ «La follia del rock», *Settimo giorno*, 1 giugno 1957, p. 6. Citato in Capussotti 2004, p. 241.

¹¹¹ «Milano si scatena», *Il Giorno*, 20 maggio 1957, p. 6. Citato in Capussotti 2004, p. 242.

bonariamente, di «sedie sfasciate», «camicette di cotonina stampata lacerate», e di «bottigliette di coca-cola [salite] al cielo» all'arrivo di Celentano. Ma, come già sottintendeva *L'Unità* poco sopra, in questi gesti «non v'è nulla di naturale. I teen-agers [...] tentano ostinatamente di copiare le gesta di cui hanno sentito parlare o che hanno intravisto nei cinegiornali» (Simonetta 1966, p. 57). La preventiva ondata di panico morale, dunque, sembra aver sortito qualche effetto.

3.4. Tradurre il rock and roll: cover e nuovi significati

A testimonianza di come il lancio sul mercato del nuovo genere sia organizzato collegialmente dagli editori italiani, nell'ottobre del 1956 – mentre *Senza tregua il rock and roll* arriva nei cinema, e mentre Dossena porta in giro la sua «nuova teoria» del rock and roll – escono le prime cover. Quello delle cover (le riproposizioni di brani stranieri con testo italiano, non necessariamente una traduzione) è un fenomeno che caratterizza la storia della canzone italiana fino a tutti gli anni sessanta, alimentato tanto dalla necessità di rendere più vendibili sul mercato nazionale i successi stranieri, quanto dalla favorevole legislazione sui diritti d'autore, atta a premiare i traduttori (Fabbri [2002] 2008, pp. 316 e sgg.). Nel caso del successo internazionale del rock and roll, l'affare comincia a diventare particolarmente conveniente. *Musica e dischi*, sempre nel numero di ottobre, segnala ben sedici versioni de «L'orologio matto» («Rock around the Clock») fra cui – oltre a quelle di Haley e di altri interpreti americani – quelle del quartetto di Peter Van Wood e del fisarmonicista Franco Scarica (su disco Fonit), di Tullio Mobiglia e la sua orchestra, del fisarmonicista E. Lucchino (entrambi Durium), di Renato Carosone con la voce di Piero Giorgetti (Pathé), dell'orchestra di William Galassini (Cetra), di G. Palumbo per «piano e ritmi» e del fisarmonicista Tony Romano (Vis Radio).¹¹² Il testo della canzone è di Tata Giacobetti, e anche il Quartetto Cetra incide la sua versione.

Il brano è evidentemente una parodia (peraltro piuttosto intelligente, almeno nella versione dei Cetra). Da un punto di vista musicale, contiene diverse sineddoci di genere che alludono con effetto comico ad altre musiche. Ad esempio, le tipiche armonie vocali del quartetto contrastano con il carattere

¹¹² Pubblicità su *Musica e dischi*, a. 12, n. 122, ottobre 1956, p. 41.

di «novità» del rock and roll, collocando il brano in un rassicurante passato pre-bellico. Il gioco è piuttosto esposto, e diviene evidente nel finale, quando le quattro voci armonizzano «rock and roll» sull'accordo maggiore. L'elemento modaiolo del nuovo ritmo è anche alluso in quattro battute isolate che seguono l'introduzione (in originale, la parte di «One two three o'clock rock...») in cui si ripete un pattern ritmico... di habanera! Quest'invenzione di arrangiamento, inattesa e assente nell'originale, ha un effetto spiazzante. Il testo, come è tipico di altri brani usati per lanciare in Italia i nuovi ritmi, ha per tema il ritmo stesso. È cioè una «meta-canzone» sul rock and roll, che contiene inviti al ballo (come del resto fa anche l'originale). Il tono è però leggero e ironico, soprattutto nel richiamo alla «nuova danza internazionale»:

Su venite qui ad imparar / Questa nuova danza internazionale
Intorno all'orologio tutti insiem / Il vero rock'n'roll ballerem

Il meccanismo con cui viene promosso sul mercato italiano il rock and roll, allora, è del tutto analogo a quello osservato per il lancio del cha cha cha, o del calypso, a partire dal depotenziamento delle connotazioni sessuali. La rimozione dei significati più scomodi comincia dalla traduzione del nome «rock and roll», che è variamente reso come «beccheggio e rullio»,¹¹³ «scuotiti e rotola», «dondola e ruzzola», «scuotiti e fremiti»...¹¹⁴ Tutti termini la cui allusione sessuale è attenuata, se non assente, in italiano, e che alludono più direttamente al ballo (anche se non è detto che i significati sessuali sottintesi nel nome fossero chiari ai commentatori italiani). L'attenuazione o la rimozione dei significati sessuali, comunque, non riguarda solo l'Italia, ma tutta la prima fase del rock and roll negli Stati Uniti, con la promozione di cantanti bianchi e performance – vocali e fisiche – meno «estreme».

Gli altri brani di rock and roll in italiano che escono nei mesi successivi seguono lo stesso schema, compresa l'associazione di un immaginario cinematografico «americano» alla nuova musica, come era stato, ad esempio, per «Tipitipitipso (col calypso)». Presentato come il primo brano di «rock and

¹¹³ «L'arrivo del "Rock and roll" non ha emozionato i torinesi», op. cit.

¹¹⁴ «Scuotiti e fremiti», op. cit.

roll nazionale», «Donne e pistole» è scritto da Marino Marini con le parole di Valleroni. Scrive *Musica e dischi*,

Dopo il nostro invito al Rock and Roll nazionale¹¹⁵ ecco La Casa Leonardi che lancia “Donne e Pistole (Leggendo un romanzo di Mickey Spillane)”. [...] Ai maestri che ne cureranno un particolare lancio verrà offerta addirittura una pistola tipo “Pecos Bill”. [...] Proviamo ordunque a danzarlo. Chiedere orchestre e mandolino a Ediz. Leonardi – Gall. del Corso, 4 – Milano.¹¹⁶

Nel brano si sprecano i cliché da romanzo *hard boiled* (un po’ alla Buscaglione), mentre il ritmo di rock and roll è interpretato in maniera piuttosto libera.

Leggendo un romanzo di Mickey Spillane
le pupe son bionde le tasche son pien
si corron dei rischi si bevon dei whisky
si ascoltano i dischi del gran Frankie Laine

È soprattutto il comparto editoriale, prima di quello discografico, a sfruttare la nuova moda. Dopo «Donne e pistole» si possono rintracciare molte altre «orchestre» e «mandolini» il cui fine è far entrare il nuovo ritmo nel circuito delle orchestre da ballo, ma *attraverso brani italiani* (o al limite cover), per ovvi motivi economici. Un fascicolo del 1956 delle Edizioni Kassner di Milano contiene, per esempio, spartiti con testi originali e italiani di sette brani del primo rock and roll, fra cui «Rock-a-Beatin’ Boogie» («Questo è il rock») e «Rock-a-Boogie Baby» («Marilina rock and roll», dedicato a «Marilina Monroe»), entrambi con testi italiani di Larici. Tutti i brani presentano lo stesso schema di testo, in cui cliché di americanità sono alternati a inviti alla nuova danza, una «danza che si chiama batticuor», «il ritmo che ti incanta la gioventù» e che «ti mette in corpo un folletto blu». ¹¹⁷ Ancora, i riferimenti al fox e al boogie sono diretti. Ad esempio nel didascalico «Questo è il rock»:

¹¹⁵ Il redattore si riferisce a: Mario De Luigi, «Cercasi rock nazionale», op. cit.

¹¹⁶ «Rock and Roll nazionale - Donne e pistole», *Musica e dischi*, a. 12, n. 123, novembre 1956, p. 43.

¹¹⁷ *Rock and Roll. Il ritmo del momento*. Edizioni Musicali Edward Kassner, Milano, 1956.

Prendi un fox / ed un break
con un boogie: / è pronto il Rock!...¹¹⁸

O in «Come è nato il “rock and roll”», cover di «Shake Rattle and Roll» con testo italiano di Nomen:

Chi sa chi fu l'uomo che il ritmo da noi portò
un ritmo in blues fatto alla buona tra il jazz e l'hot
un ritmo strano molto swing ma non Be-Bop.

Il Rock con il Roll / è nato dal Riff
del vecchio jazz-band / ma non Dixieland
nei campi di bianco cotone là, nel sud.¹¹⁹

Esattamente come incidevano mambi e cha cha cha, i divi della canzone italiana si prestano anche al lancio nazionale del rock and roll: la buffa «Zi' Gennaro rock and roll» è registrata, per esempio, almeno da Gloria Christian e da Claudio Villa.¹²⁰

Queste modalità di iniziale diffusione del rock and roll in Italia hanno conseguenze sulla sua ricezione sincronica: i significati «originali» americani sono rinegoziati dalle comunità musicali italiane (Gundle 2006). Alessandro Portelli, cui si deve una delle più acute analisi del fenomeno del rock and roll in Italia, nell'invidiabile posizione di osservatore sia negli Stati Uniti (dove passò un anno nei primi sessanta) sia da liceale a Terni, ha affrontato il tema dei diversi significati connessi con la nuova musica, negli Usa e in Italia. Scrive Portelli:

questa musica americana ci si è rovesciata addosso tutta insieme, senza preavvisi e senza discriminanti. Ci mancavano gli strumenti per distinguere, all'interno del rock, i diversi filoni e le diverse tradizioni: non solo era musica del tutto estranea al nostro retroterra culturale (e per questo ci attirava), ma ci perveniva già mescolata e confezionata, impedendoci di ricostruirne l'evoluzione e la vicenda storica. (Portelli 1978, p. 60)

¹¹⁸ «Questo è il rock», *Rock and Roll. Il ritmo del momento*, op. cit.

¹¹⁹ «Dolce sogno» / «Come è nato il rock and roll», Edizioni Suvini-Zerboni, Milano, 1957.

¹²⁰ Claudio Villa, «Zi' Gennaro Rock and Roll» / «'O russo e 'a rossa», Cetra SP 114, 45 giri, 1958.

L'esperienza del «rock and roll» per un adolescente italiano è significativamente diversa da quella di un suo coetaneo americano. Intanto, quella che ascoltano i giovani italiani è una musica i cui significati etnici (e in quanto tali trasgressivi per i giovani bianchi americani) sono non sono così decisivi: il rock and roll non è necessariamente una musica «nera» per i giovani italiani interessati al ballo. Al contrario, per gli ascoltatori più colti e informati (che costituiscono la comunità di riferimento iniziale per il rock and roll in Italia), la stessa rimozione dei significati etnici che è implicita nell'etichetta «rock and roll» (Fabbri 2008a, p. 80) non è percepita, e il rock and roll può essere una musica «nera» a tutti gli effetti. Ma l'appiattimento delle differenze di stile, etniche, di corrente, genera dei paradossi significativi: è un mondo in cui «The Great Pretender», racconta Portelli, può essere conosciuta nella versione di Flo Sandon's e non in quella Platters. In cui i dischi di Chuck Berry e Little Richard e di altre «figure controverse» non sono disponibili in versione italiana (Portelli 1985, p. 144), mentre incredibile successo hanno Paul Anka, Neil Sedaka, e – appunto – i Platters. La «specificità» del rock and roll è allora diluita dal diverso contesto sociale, e «tutta la fascia più *hard*» del genere è tagliata fuori (Portelli 1978, p. 62).

In secondo luogo, fra il pubblico americano e quello italiano è diversa l'intera tassonomia del campo musicale. In Italia la «distinzione generale non passava, come in America, tra il rock e la musica leggera, ma tra la musica leggera americana (compreso il rock) e quella italiana» (Portelli 2008, p. 62). La categoria di «rock and roll», allora, rientra in un più ampio calderone che comprende artisti americani (che *oggi* diremmo non-rock) molto popolari in Italia in quegli anni, come mostrano i servizi loro dedicati sulle riviste: Harry Belafonte, Perry Como, o il «gran Frankie Laine», non a caso celebrato nel «primo» rock and roll italiano, il citato «Donne e pistole».

3.5. La nascita di una «classe giovanile»

Per come è stato fino a ora descritto, il rock and roll in Italia non sembra poi così diverso dal cha cha cha, dal tango, dallo stesso jazz. Diverso è però il *soggetto* con cui il nuovo ritmo viene associato, e che diventa in breve anche il fulcro della percepita minaccia alla moralità pubblica: i giovani. Le accuse alla nuova danza diventano subito accuse verso i «nuovi» giovani. Questo

collegamento si può instaurare, innanzitutto, per la provenienza *statunitense* della nuova musica:

Il rock and roll non era lo spirù o il mambo, e neanche la samba [...] o il cha cha cha. Non arrivava come un ballo alla moda destinato a consumarsi in una stagione e sparire dopo aver affollato le scuole di ballo. A differenza dei cosiddetti “ritmi afrocubani”, il rock si portava dietro una cultura, un progetto di rapporti sociali e interpersonali, un modello di consumi. Era la punta emergente di una trasformazione radicale della società. (Portelli 1978, p. 13)

Prosegue Portelli, i balli sudamericani «erano l'espressione di società che sentivamo come lontane, e come socialmente arretrate, rispetto alla nostra. Ci potevano vendere l'immagine esotica di se stesse (sempre filtrata, comunque) [...] ma non ci potevano trasmettere i rapporti sociali che stavano dietro a quell'immagine» (p. 14). Il rock and roll è dunque diverso in quanto *veramente* americano, e in quanto porta con sé un «modello di consumi» e un «progetto di rapporti sociali». Arriva cioè anche come «musica giovanile», *dei* giovani e indirizzata ai giovani (Marconi & Tripputi 2004).

Secondo alcune interpretazioni, il rock and roll e altri balli successivi offrono «momenti di aggregazione» incentrati più sul gruppo che non sulla coppia di ballerini (Tonelli 1998, p. 76), anche se – di fatto – le immagini «acrobatiche» del primo rock and roll ci dicono il contrario. In questo contesto, le distinzioni di ceto tenderebbero a «scolorire» (Crainz 1996, p. 72), a vantaggio di una distinzione di generazione, e di età. Tuttavia la prima ondata di rock and roll è un fenomeno di élite, da liceali, come era stato a suo tempo il jazz. Non avviene, almeno nei primi anni di diffusione, nulla di paragonabile a quanto avvenuto negli Stati Uniti, e l'Italia è indietro di una decina d'anni nella costituzione di una «comunità giovanile» (Carrera 1980a, p. 43).

Qualcosa muta, a partire dai grandi centri urbani, intorno al 1957. L'esperienza milanese del Palazzo del Ghiaccio, del Santa Tecla, di Adriano Celentano diviene per la prima volta *interclassista*, e coinvolge un gran numero di giovani milanesi, la cui provenienza dalle periferie è ben rimarcata dai commentatori, ad esempio in molte cronache del Festival al Palazzo del Ghiaccio:

L'annuncio mette in agitazione orde di lolite e teddy boys che favoriti dai prezzi popolarissimi calano in divisa da tutte le zone della periferia, da Sesto San Giovanni, da Cinisello Balsamo, da Monza. (Simonetta 1966, p. 56)

Poco dopo [la fine] i giovani con crew cut e bretelle e le pochissime ragazze presenti, rincorrevano l'ultimo tram, che li avrebbe riportati all'opposta periferia.¹²¹

Questo tipo di riferimenti socio-culturali non è elemento di colore, ma chiarisce come la critica dei giornali si rivolga ora – per la prima volta – verso una generica classe di «giovani», e non solo ai figli della borghesia privilegiata, ma ai figli degli operai e dei piccoli braccianti dell'immensa periferia lombarda. Per lo stesso motivo, il panico morale può ora godere di una visibilità mediatica di segno diverso. Lo stesso Santa Tecla, attivo da anni, raggiunge solo ora le prime pagine dei giornali. Quei luoghi assumono cioè «un significato nuovo», come «luoghi di articolazione di una soggettività sempre più giovane, numerosa e trasversale rispetto ai tradizionali confini sociali» (Capussotti 2004, p. 244). Si tratta comunque, in prima battuta, di un fenomeno cittadino, se non specificamente milanese. In provincia il mutamento arriva con maggiore lentezza, ed è significativo che *Senza tregua il rock and roll*, dopo la lunga attesa, resista pochissimo nelle prime visioni delle grandi città, e finisca con l'avere sorte migliore in provincia.¹²² Il riconoscimento di una identità giovanile, dunque, coincide con il passaggio in secondo piano dei rapporti sociali (borghesia vs. proletariato), a vantaggio dei rapporti generazionali (genitori vs. figli, adulti vs. adolescenti). Un passaggio in cui la produzione di immagini, e la costruzione di un immaginario, avverrebbe soprattutto attraverso il cinema (Piccone Stella 1993, p. 11; Capussotti 2004), e attraverso le nuove pratiche musicali.

Il momento di primo successo nazionale del rock and roll coincide con l'inizio un'ondata episodi di cronaca legati al teppismo, come ha mostrato Simonetta Piccone Stella (1993), e con un aumento diffuso del tenore di vita (che solo in seguito sarà percepito come un «miracolo economico»). Questo miglioramento avviene in una «contemporaneità quasi perfetta» con il

¹²¹ Natalia Aspesi, su *La notte*. Citato in Tarli 2009.

¹²² P. Pernici, «Questo film non s'ha da vedere», *L'Espresso*, 7 aprile 1957, p. 9. Citato in Capussotti 2004, p. 227.

momento in cui «una generazione nuova acquista rilievo» (p. 148), ed è proprio il teppismo a costringere la generazione adulta «a riflettere e correre ai ripari dall'allarme suscitato dal disordine giovanile», in un «primo bilancio morale che i rappresentanti delle istituzioni [...] cercano di tracciare del nuovo benessere» (*ibidem*). I fenomeni di teppismo costringono la generazione adulta a riconoscere «che un cambiamento non ufficialmente registrato ha avuto luogo», e a «constatare che una trasformazione morale e dei modelli di vita si era tacitamente compiuta dietro la facciata dell'immobilismo politico-culturale dei primi anni cinquanta, durante il regime del centrismo democristiano» (*ibidem*).

Nel suo saggio *Gioventù perduta*, sui giovani degli anni cinquanta italiani e il cinema, la storica Enrica Capussotti (2004) ha mostrato come il collegamento fra classe giovanile e devianza (e in molti casi americanizzazione dei costumi) sia in atto dai primi anni cinquanta, se non prima. Il film che dà il titolo al libro, del 1947, di Pietro Germi, già propone un collegamento fra giovani (che sono ancora giovani *borghesi*, in questo caso) e delinquenza, associata a stile uno di vita «moderno». Il protagonista e gli amici delinquono per garantirsi whisky, sigarette, e frequentare cantanti da night, «per fuggire, insomma, una quotidianità e una mentalità basate sul razionamento del dopoguerra» (p. 58). Il rock and roll arriva in Italia in coincidenza con i cambiamenti della società sopra descritti, diventando «uno dei principali oggetti usati per articolare il panico morale relativo alla gioventù» (p. 221), e di fatto permette la codificazione stessa dell'idea di «classe giovanile». In questo senso, il rock and roll segna una svolta decisiva rispetto alla ricezione delle danze per tutto il periodo precedente, e rappresenta un nodo nella storia della popular music anche in Italia, sebbene in modo diverso dagli Stati Uniti.

Il rapido successo del rock and roll come musica giovanile ha probabilmente un ruolo anche nella definitiva emancipazione del jazz come musica d'arte. Dal mensile *Musica jazz* apprendiamo come il successo di Elvis abbia «suscitato negli ambienti jazzistici molti commenti tutt'altro che benevoli»: ¹²³ le convenzioni che distinguono il rock and roll da altri filoni della musica afroamericana, allora, divengono poco a poco di natura più sociale che

¹²³ «L'incredibile successo...», *Musica Jazz*, settembre 1956, p. 11.

non musicale. È l'inizio di un percorso che porterà a includere nella categoria «rock and roll» (e poi «rock») anche musiche formalmente differenti dai primi rock and roll di Haley e Elvis. E che afferma, per la prima volta, un filone di musiche giovanili – di cui il rock and roll è il simbolo – fatte da giovani per giovani, che saranno protagoniste a partire dagli anni a cavallo del salto del decennio, nel quadro di un più generale rinnovamento della canzone italiana.

Nuovi generi, nuove estetiche: urlatori, cantautori e altri

1. Dischi, juke box, riviste... Il boom economico e le nuove pratiche musicali

I fenomeni descritti nei capitoli precedenti – l’invenzione di una tradizione della canzone italiana, la crescente diffusione di musiche da ballo di importazione e l’affermazione del rock and roll in quanto fenomeno giovanile – si collocano alle soglie di quella che analisti e storici hanno riconosciuto come l’epoca del «miracolo italiano», il «boom economico».¹ Convenzionalmente, gli anni interessati sono quelli fra il 1958 – «anno decisivo» per Crainz (1996, p. 57) – e il 1964. È stato notato, tuttavia, come esista uno «scarto» fra la «cronologia ufficiale e la percezione che si ha della stampa, o della produzione filmica» negli anni che precedono l’inizio canonico del boom (Piccone Stella 1993, p. 149). Molti dei cambiamenti alla base della crescita economica, e del mutamento dei costumi, sono cioè già *in fieri* nel corso degli anni cinquanta.

Bisogna allora ammettere che buona parte dei fenomeni osservati fino a ora, primo fra tutti il consolidamento di tassonomie musicali basate sull’opposizione fra «tradizione» e «modernità», sono già conseguenza di processi culturali ed economici a più ampio spettro, che troveranno definitivo coronamento negli anni del boom. Tali sono lo stesso Sanremo, l’allargamento degli spazi dedicati ai repertori popular sulla Rai, la nascita di riviste e giornali

¹ Per quanto riguarda la letteratura sul boom economico, l’espansione dei consumi e le implicazioni sulla società italiana, rimando soprattutto a Crainz 1996 e a Ginsborg [1989] 2006.

che si occupano di canzone e che contribuiscono alla sua costruzione sociale nei termini fino a ora descritti.

La periodizzazione canonica del miracolo economico trova comunque riscontro, per quanto riguarda la produzione musicale, nell'innovazione impressa da alcune nuove tecnologie, e soprattutto nell'esplosione quantitativa (e qualitativa) di settori già in fase di crescita fin dall'inizio del decennio, come la discografia, la produzione di strumenti musicali, la stampa popolare. Per l'industria discografica l'anno della svolta è effettivamente il 1958: i dischi prodotti passano da 3 milioni e mezzo del 1951, a 9 milioni e mezzo del 1956, a 12 milioni del 1957 fino a quasi 17 milioni del 1958 (Gorgolini 2004, p. 223).² Il dato più interessante, però, riguarda il rapporto fra i diversi supporti disponibili – 33, 45 e 78 giri.³ Nel 1957, il 62% dei dischi fabbricati in Italia era a 78 giri, il 27% a 45 e l'11% a 33. L'anno successivo, la percentuale di 45 giri passa al 62% contro il 30% dei 78 (in calo da 7 milioni e mezzo di unità a circa 5) e l'8% dei 33 (in leggero aumento, da 1 milione e 300 circa a quasi un milione e 400), in un mercato che si è espanso complessivamente di circa 5 milioni di unità. Il che vuol dire non solo che i 45 giri prodotti sono quasi triplicati (228% di aumento), ma che la crescita del settore dipende interamente dal lancio del nuovo supporto,⁴ che si ritaglia una fetta di mercato in buona parte nuova. Allo stesso tempo, la fine convenzionale del boom coincide all'incirca con un anno di «recessione discografica», il 1965, in cui si assiste a una temporanea contrazione della produzione di supporti (Ionio 1969, p. 16).

Il 45 giri – più piccolo, leggero, resistente ed economico da produrre rispetto al 78 giri – si afferma soprattutto presso il pubblico giovanile. L'oggetto-disco diventa una parte importante dei nuovi consumi dei giovani, e contribuisce a rivoluzionarne le pratiche connesse con la fruizione della musica. Secondo Daniele Ionio (p. 14), «non è più il disco che viene [...] a raccogliere i frutti seminati da una canzone, ma è il disco stesso che pone le condizioni del proprio successo»: il disco è un «oggetto» che la tv e la radio promuovono, e che esiste *prima* della canzone che riproduce. Il percorso canonico dell'industria

² Dati leggermente diversi riporta Ionio 1969, pp. 16-17.

³ Negli stessi anni fu brevemente disponibile, con scarsissima fortuna e diffusione, anche il disco a 16 giri.

⁴ Remo Arturo Frachetti, «La produzione dei dischi fonografici in Italia», *Musica e dischi*, a. 15, n. 156, giugno 1959, p. 28.

musicale fino a quel momento si rovescia, anche grazie al nuovo mercato dei juke box. I 45 giri ne facilitano l'espansione, rendendo possibile l'aumento della quantità di dischi «gettonabili» da una singola macchina (Fabbri 2008a, p. 76): nei primi anni sessanta la selezione di una singola macchina offre dai sessanta ai duecento dischi (Pagani 1960, p. 95). Il sistema di conteggio delle riproduzioni permette di disporre, per la prima volta, di classifiche di gradimento effettive, e non solo basate sulle vendite ai negozi o sui passaggi in radio. Il successo di un musicista dipende ora, in buona parte, dal suo successo nel circuito dei juke box.

I juke box si diffondono in Italia⁵ a partire dalla fine del 1956 (De Luigi 2008, p. 21): sono circa quattromila nel 1958, e saranno quindicimila nel 1963. Si diffondono insieme a un altro oggetto evocante americanità, e destinato a diventare ugualmente un protagonista dei luoghi di ritrovo giovanili: il flipper (Gorgolini 2004). Intorno a questi oggetti si definiscono nuovi spazi sociali per l'ascolto della musica: il bar, innanzitutto, ma anche lo stabilimento balneare, sulla scia dell'affermazione di un mercato estivo della canzone italiana, che segue le nuove geografie del tempo libero. Il primo successo di questo nuovo filone è «Legata a un granello di sabbia» di Nico Fidenco (1961; Crainz 1996, p. 143). I juke box favoriscono anche un nuovo tipo di ascolto che, grazie alla dimensione degli altoparlanti e all'elettrificazione, e in parallelo al comparire del basso elettrico in molte registrazioni, «aggiunge le cavità del corpo (la cassa toracica, il basso ventre) all'orecchio come organi percettivi, suggerendo una fisicità apparentemente immediata nell'esperienza musicale» (Fabbri 2008a, p.76).

Questi modi di fruire la musica si sviluppano da subito come pratiche eminentemente giovanili, profondamente connesse con le forme della socialità degli adolescenti. In breve, il juke box diventa uno dei simboli dell'immaginario dei nuovi giovani. Tale è, ad esempio, nel romanzo *Juke Box* di Lucia Sollazzo (Sollazzo 1964) – «la drammatica storia d'amore di una generazione che urla».⁶ Questo legame arriva a toccare anche le pratiche linguistiche, incidendo sul gergo dei più giovani.

⁵ In America, il juke box è diffuso fin dagli anni trenta.

⁶ Su *Sorrisi e canzoni*, a. 13, n. 38, 20 settembre 1964.

A Milano e Torino l'apparecchio viene chiamato giùbos, a Roma giubbò, a Firenze giucbò, a Napoli giubbosse, a Palermo giùcchibos, nel pugliese e più in su, giùcchebos, in Romagna giàboss, nel Veneto gibòss, a Genova giàbas. È di voga anche un gergo dei fans di questi strumenti: fare una "giubbata", "giùbbare", "sei proprio giùbbato". (Pagani 1960, pp. 94-95)

Parallelamente alla diffusione dei juke box, cresce anche l'acquisto privato dei 45 giri. Nel suo racconto del boom economico attraverso lo studio dei diari personali, la storica Patrizia Gabrielli riporta diverse memorie collegate ai dischi, che ben documentano della fascinazione per i nuovi 45 giri (così come di quella per le radio portatili a transistor, che cominciano a diffondersi negli stessi anni). Ad esempio, un nato nel 1945 così descrive un negozio di dischi romano nei primi sessanta:

al piano superiore c'era invece un reparto che era una vera novità e non se ne trovavano uguali a Roma: c'erano solo dischi vinilici a 45 giri, qualche 33, novità non ancora accettata su grande scale [sic] perché il loro costo presupponeva una consistente paghetta settimanale, e molti 78 giri che andavano però diminuendo. C'erano decine di cabine, simili a quelle telefoniche, con dei giradischi e delle cuffie per sentire quei dischi. Inutile dire che la mattina si poteva fare l'appello e avrebbero risposto molti di quelli che erano assenti nelle scuole vicine! Infatti ci si poteva sistemare dentro una cabina e passarci la mattina intera. Bastava essere in più di due ed andare a turno a prendere i dischi per l'ascolto; e ogni volta da una commessa diversa per non inflazionare la propria già conosciutissima immagine. Il trucco era naturalmente inutile, ma il sistema veniva abbozzato, anche perché poi, oltre a fare pubblicità al negozio, i dischi li compravamo e come se li compravamo... [...] I dischi a 45! I primi tre che compri, me li ricordo benissimo e l'emozione di uscire dal negozio con quella busta, mi riempiva d'orgoglio e soddisfazione. (Gabrielli 2011, p. 95)

E così racconta la nuova fascinazione per i dischi Camilla Cederna su *L'Espresso*, offrendo anche uno sguardo sulle pratiche di ascolto privato della nuova generazione.

in società, se li prestano mal volentieri e con infinite raccomandazioni, li usano mentre ripassano le lezioni, mentre fanno merenda, e mentre sono a letto la sera prima di addormentarsi [...] li spolverano, li allineano in speciali armadietti tabù, li catalogano e ne lustrano perfino le copertine

che raffigurano, straordinariamente colorati e brillanti, i loro eroi del momento.⁷

Se in molti dei racconti di questi anni l'acquisto e il possesso del disco è un piacere privato, quasi feticistico, l'ascolto è spesso un'attività di gruppo. Anche il tempo casalingo, quello dei compiti o dei pomeriggi di svago, passa intorno al mangiadischi o alla più costosa fonovaligia. Grazie alla diffusione di apparecchi di riproduzione economici si rompe il monopolio del salotto e della radio di casa nell'ascolto domestico di musica, e le camerette – ma anche i parchi, le spiagge, i luoghi di ritrovo – diventano luoghi dove poter fruire e condividere la propria musica. La centralità dell'oggetto-disco nelle pratiche degli adolescenti, e la sua carica simbolica e emozionale, è documentata anche nelle canzoni di questi anni. Come canta Betty Curtis ne *I ragazzi del juke box*, ora si può «dirlo con un disco»:

Se vuoi baciarmi ma timido ti senti
Dimmelo, dimmelo con un disco
Se mi vuoi bene e non me lo sai dire
Dimmelo, dimmelo con un disco.⁸

Parallelamente all'espansione del mercato dei dischi, giunge a definitivo compimento un altro processo già avviato negli anni precedenti, con l'affermazione definitiva di quegli spazi per parlare di canzone sulla stampa popolare, che per primi avevano permesso di codificare un canone della canzone italiana nel corso dei cinquanta. Se il salto di decennio non segna, in questo ambito, una discontinuità (è anzi vero il contrario), si rileva però una crescita quantitativa degli spazi per questo tipo di discorsi, e del pubblico interessato. All'inizio del nuovo decennio *Sorrisi e canzoni* dichiara tre milioni e mezzo di lettori:⁹ la cifra è forse gonfiata, ma è in ogni caso sbalorditiva in un paese ancora a alto tasso di analfabetismo (per farsi un'idea, nello stesso anno *Famiglia Cristiana* vende un milione di copie: Crainz 1996, p. 144). Sulla scia del successo dell'editore Campi, aprono nuove riviste a tema musicale. Lo stesso

⁷ Camilla Cederna, «Tre dischi per quindicenni», *L'Espresso*, 9 novembre 1958, p. 18. Citato in Capussotti 2004, p. 240.

⁸ Betty Curtis, «Non dir di no» / «Dimmelo con un disco», CGD N9134, 1959, 45 giri.

⁹ Editoriale, *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 49, 4 dicembre 1960, p. 2.

Campi aggiunge a *Sorrise* il mensile *Settenote Musicali*. Nascono *Il disco* (dal dicembre del 1958) e *Discoteca* (dal 1960). Quest'ultima, che mira a un pubblico più colto e si occupa soprattutto di jazz e classica, offre però una sezione dedicata alla «musica leggera»: segno di una ristrutturazione in atto del gusto musicale, anche preso i ceti più alfabetizzati e scolarizzati. *Il musicchiere* ottiene un ottimo successo fra il 1959 e il 1960 grazie al *flexi disc* allegato a ogni uscita, e all'abbinamento con l'omonima trasmissione televisiva condotta da Mario Riva, che ospita i maggiori divi della canzone. Intanto *Musica e dischi* aumenta tiratura e foliazione, e da rivista-bollettino per addetti ai lavori si trasforma in qualcosa di più simile a una moderna rivista di musica, con recensioni, foto e commenti. Spazi per la canzone compaiono con frequenza crescente anche sui maggiori rotocalchi di approfondimento.

La stessa pratica della recensione, o della segnalazione delle novità discografiche, si afferma a partire da questi anni. Su un *Sorrise e canzoni* a foliazione aumentata debutta, a partire dal novembre del 1957, la rubrica *I dischi della settimana*, in seguito curata da Rodolfo d'Intino. Prima di allora la recensione è una pratica riservata alle musiche «d'arte»: anche l'annuncio della nuova rubrica sul rotocalco tradisce questa «distinzione», così come tradisce – nel riferimento alla «realizzazione tecnica» – il crescente interesse all'«alta fedeltà», che parallelamente alla diffusione popolare e giovanile dei 45 giri va affermandosi invece presso un pubblico adulto e specializzato (interesse che è confermato anche dai molti articoli e pubblicità su *Musica e dischi*, *Discoteca*, e altre riviste di target adulto e colto).

Da questa settimana, le pagine di *Sorrise e canzoni* ospitano una nuova rubrica che, ci auguriamo, non mancherà di incontrare l'unanime interesse dei lettori. È una rassegna delle novità e curiosità discografiche, una passerella dei più rappresentativi nomi della musica leggera, attraverso la quale potrete tenervi aggiornati su quelle incisioni che presentano particolari elementi di interesse o di curiosità sia nel campo strettamente artistico che in quello della realizzazione tecnica.¹⁰

In parallelo a questa crescita delle riviste musicali escono anche le prime pubblicazioni dedicate alla canzone italiana, che ne ricostruiscono la storia e ne

¹⁰ Occhio Magico, «I dischi della settimana», *Sorrise e canzoni*, a. 6, n. 47, 24 novembre 1957, p. 18.

consolidano il canone. Del 1960 è un fascicolo speciale della rivista di Vallecchi *Mezzo secolo* intitolato *L'italiano cantato* (AA.VV. 1960b), con un lungo scritto sulla storia della canzone italiana firmato da Giorgio Berti, già condirettore di *Sorrisi e canzoni*. Nel 1962 esce quello che è il primo libro tutto dedicato alla canzone, con analisi già impregnate del nascente dibattito sulla cultura di massa: *Io, la canzone* di Daniele Ionio (che sarà poi critico musicale de *L'Unità*) e Giulio Rapetti, alias Mogol (Ionio Prevignano & Rapetti 1962). Nel 1964 toccherà alle riflessioni di Umberto Eco, e a *Le canzoni della cattiva coscienza* (Eco 1963a, 1963b, 1964, [1964] 2008; Straniero et al. 1964), su cui si tornerà diffusamente nel CAPITOLO 8. Oltre al citato *Il musicchiere*, nascono altre trasmissioni dedicate alla musica, o che ospitano regolarmente numeri musicali: *Canzonissima* prende il via nel 1958,¹¹ *Carosello* – che spesso dà un volto a divi della musica, protagonisti delle pubblicità – nel 1957. Nel 1963 Giorgio Gaber – già impegnato in diversi caroselli televisivi – conduce *Canzoniere minimo*, che per quanto relegato in orari notturni, porta per la prima volta in televisione protagonisti ancora poco noti al grande pubblico, da Tenco a Maria Monti, ai protagonisti della «canzone milanese».¹²

2. I nuovi protagonisti della canzone italiana

2.1. Tassonomie intorno al passaggio di decennio

Fino a questo punto, nella storia della canzone italiana, non abbiamo incontrato tassonomie particolarmente complesse o raffinate. Esiste, almeno dai primi anni di Sanremo, una «canzone italiana» definita come «tradizione». Esiste un complesso «sistema di ritmi» che organizza la musica da ballo. Se i generi «esistono» in funzione del loro uso pratico da parte di comunità musicali, è evidente che il crescere e lo specializzarsi dei discorsi sulla musica, insieme alla definizione di nuovi pubblici più diversificati rispetto al passato, porta con sé la necessità di nuove e più raffinate categorie. Nei primi anni del boom economico,

¹¹ Nel 1962, fra le polemiche, fu brevemente assegnata alla conduzione di Dario Fo e Franca Rame, subito sostituiti.

¹² Su *Canzoniere minimo*, una utile rassegna critica è disponibile su: www.giorgiogaber.org/index.php?page=rstampa-vediart&codArt=194; accesso: 15 dicembre 2015.

in parallelo a un moltiplicarsi dei discorsi intorno alla canzone, si rinnova l'intero sistema dei generi della canzone italiana.

Nel gennaio del 1955 *Sorrisi e canzoni* aveva lanciato il primo dei suoi «referendum sulla canzone» per i migliori cantanti dell'anno precedente, ottenendo un inatteso successo.¹³ Questi sondaggi a puntate testimoniano in primo luogo delle strategie della rivista, interessata a profilare i propri lettori in un momento di espansione della tiratura. In quella prima edizione, e ancora nella seconda del 1956,¹⁴ si ritrovavano due sole categorie per organizzare gli interpreti della canzone italiana («maschili» e «femminili»), né si incontrano ulteriori distinzioni di genere. Nel 1958 qualcosa sta evidentemente cambiando. Intanto, *Sorrisi* indice due diversi referendum, per i cantanti e per le orchestre. Ma soprattutto, nel presentarne i risultati finali, i redattori scelgono di «raggruppare i nomi che compaiono nella graduatoria» in cinque diverse categorie, «per dare un significato completo ai risultati definitivi dell'inchiesta».¹⁵ Sono i germi di un nuovo sistema dei generi della canzone italiana, che articola (ancora) l'opposizione fra «tradizione» e «modernità», ma con un dettaglio inedito fino a quel momento, e soprattutto che riconosce a cantanti diversi specificità estetiche e di gusto. Ecco le categorie, con i rispettivi vincitori:

Cantanti melodici (Tonina Torrielli e Claudio Villa)
 Cantanti moderni (Carla Boni e Johnny Dorelli)
 Cantanti ritmici (Flo Sandon's e Natalino Otto)
 Cantanti chitarristi (Domenico Modugno)
 Cantanti napoletani (Maria Paris e Aurelio Fierro)¹⁶

L'autore del pezzo specifica come «la necessità di distinguere le varie categorie musicali [fosse] stata avvertita prima di tutto dagli stessi “elettori”». Come ben riassume una lettrice, Mariangela Federici di Viterbo, citata nell'articolo:

¹³ «Si scatena la battaglia elettorale», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 3, 16 gennaio 1955, p. 16; Giorgio Berti, «Superiore a ogni aspettativa il successo del nostro referendum», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 4, 23 gennaio, pp. 3-4.

¹⁴ «Claudio Villa e Carla Boni sono i cantanti più popolari del 1955», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 15, 8 aprile 1956, pp. 8-9.

¹⁵ Minosse, «Gli artisti dell'anno come li avete scelti voi», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 21, 25 maggio 1958, pp. 12-14.

¹⁶ *Ibidem*.

Non si può mettere a confronto diretto un Claudio Villa con un Gino Latilla ed un Johnny Dorelli. [...] è come se voleste far correre insieme Bartali e Fangio; entrambi sono campionissimi, ma uno di ciclismo ed uno di automobilismo.

E siamo al 1960. Ora le categorie del referendum sono dieci, date fin dalla prima fase del voto e non organizzate a posteriori dalla redazione. Sono definite in funzione di una scena musicale più varia, e di uno spazio ancora maggiore per i discorsi sulla canzone. Le scelte che stanno alla base delle tassonomie musicali, si è detto, sono legate anche a strategie di natura estetica messe in atto da differenti comunità. In questo passaggio questo è, per la prima volta, particolarmente evidente. Il «Parlamento della canzone» che *Sorrisi e canzoni* propone nel 1960 nasce dunque con spirito diverso rispetto ai sondaggi degli anni precedenti. Spiega il pezzo di presentazione: quelle del 1960 sono vere «elezioni», diverse dai «referendum dei più bravi» [...] intrapresi in passato per «termometrare» la popolarità dei cantanti». Quei sondaggi erano

utili a stabilire da quale parte soffi[asse] il vento della simpatia per l'uno o l'altro artista, ma non ci dicono verso quali «generi» siano esattamente orientati i gusti del pubblico, fino a che punto le mode nuove siano riuscite a scalzare quelle tradizionali, come e perché un tipo di canzoni e di interpreti si stia affiancando o sostituendo ad altri.¹⁷

Il riferimento esplicito ai «generi» e al «gusto» conferma come il mondo musicale della fine del 1960 sia decisamente più complesso di quello di appena due anni prima. Ora i generi musicali possono essere addirittura collocati in un emiciclo parlamentare, e definiti in base a connotazioni *ideologiche*, prima che estetiche: non più «tradizionali» o «moderni», ma «conservatori» o «progressisti». E, addirittura, con gradazioni intermedie: possono essere più o meno «di destra» o «di sinistra». Questi i «partiti»:

- Lista 1. Partito Restaurazione Melodica
- Lista 2. Partito Cantanti Compositori
- Lista 3. Partito Attori Cantanti.
- Lista 4. Partito Italo-Partenopeo della Canzone.
- Lista 5. Partito Modernista.
- Lista 6. Movimento di Azione lirica

¹⁷ Presentazione del «Parlamento della canzone», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 49, 4 dicembre 1960, p. 2.

- Lista 7. Partito Estremista dell'Urlo
Lista 8. Partito Musical-Moderato
Lista 9. Movimento Juke-boxista.¹⁸

Vediamoli più nel dettaglio. I cantanti «a destra» sono divisi in due «liste». Quella della «Restaurazione melodica» – il cui simbolo «monarchico» è una corona insieme a una chiave di violino – raccoglie i nomi più noti della «canzone all'italiana»: Nilla Pizzi, Gino Latilla, Claudio Villa, Luciano Tajoli, Antonia Torrielli «detta Tonina»... Ed è significativo che questi personaggi siano considerati alfieri di una «restaurazione», dunque di quel gusto nostalgico e passatista che fonda l'idea stessa di «canzone italiana». Nella lista dell'«Azione lirica» compaiono invece musicisti al confine con il repertorio classico, come la soprano Anna Moffo. Gruppo a parte fanno i napoletani (Sergio Bruni, Renato Carosone, Nunzio Gallo, Roberto Murolo...). Nella zona del «centro» ci sono i «Musical-moderati», che raccolgono musicisti a cavallo fra diversi gusti, fra cui Flo Sandon's (che era «moderna», ma nel decennio precedente), Wilma De Angelis e Teddy Reno. Fra gli «Attori-Cantanti» ci sono Renato Rascel, Ornella Vanoni (che all'epoca aveva già fatto *Le canzoni della mala* e lavorato con Strehler), Delia Scala... Andando verso «sinistra», fra i «Modernisti» compaiono ex esponenti dello «swing all'italiana» come Natalino Otto, «cantanti confidenziali» (nome che veniva usato per indicare i *crooner*) come Nicola Arigliano o Johnny Dorelli, o ancora interpreti raffinate e comunque di gusto «moderno» come Jula De Palma, Miranda Martino e Fatima Robin's. Ci sono poi i «cantanti-compositori», con i vari Modugno, Paoli, Bindi... E ancora, due distinte categorie per la musica giovanile, con il «Movimento Juke-boxista» e il «Partito Estremista dell'Urlo», che raccolgono gli «urlatori» e altri cantanti di grande successo come Mina, Celentano, Betty Curtis, Tony Dallara, Peppino Di Capri...

¹⁸ «Indiciamo le elezioni musicali generali», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 49, 4 dicembre 1960, pp. 4-5.

È ovvio che le categorie di *Sorrisi e canzoni* non siano le categorie di tutte le comunità musicali italiane nel 1960. Così come è ovvio che vadano prese con beneficio d'inventario, senza presumere che fossero *davvero* in uso, e esattamente in questi termini. Tuttavia, appena pochi anni prima una categorizzazione così articolata, e per giunta in termini così scopertamente ideologici, non sarebbe stata possibile. Nel giro di pochi anni – fra il 1958 e il 1961 – si sono rivoluzionate le estetiche della canzone italiana. Alfieri del cambiamento sono soprattutto alcune nuove figure collegate con nuove etichette di genere, che ridefiniscono in maniera duratura e determinante le tassonomie musicali del campo della canzone italiana.

2.2. Domenico Modugno e i «cantanti-chitarristi»

2.2.1. «Nel blu dipinto di blu»: un momento di svolta?

La coincidenza dell'inizio degli anni del «miracolo economico» con la vittoria di Domenico Modugno al Festival di Sanremo ha finito con il riservare a «Nel blu dipinto di blu» il ruolo di spartiacque nella storia della canzone italiana. Il brano è identificato con il momento in cui la canzone italiana cambia di segno, la «nascita della canzone italiana moderna» (Ruberti 2004, p. 45), se non della «canzone d'autore italiana» (Jachia 1998), per numerosi motivi che sono stati identificati da quasi tutti gli storici e i teorici della canzone: per la rottura prossemica del comportamento di Modugno sul palco di Sanremo (il celebre abbraccio al pubblico); per il tema onirico del testo della canzone, scritto da Franco Migliacci, per cui fu scomodato «l'ermetismo» (Salvatore 1997, p. 46); per l'innovazione linguistica innescata dal testo stesso, da cui viene fatta cominciare la «storia linguistica» della canzone italiana (Coveri 1996; Antonelli 2010), e per altri motivi ancora.¹⁹ Modugno fu la «bomba» che innescò il cambiamento anche nella ricostruzione di uno dei protagonisti di quella stessa rivoluzione, Nanni Ricordi (1977). Il 1958 è allora «data periodizzante e [...] finale» del periodo «premoderno» della canzone italiana (Franzina 1996, p.

¹⁹ Impossibile stilare una bibliografia completa di quanti si sono occupati di «Nel blu dipinto di blu». Si vedano, almeno: Ruberti 2004; Zoppa 2008; le annotazioni sul tema in Manconi 2012.

162), il simbolico momento di passaggio fra un gusto «tradizionale» e uno «moderno».

Non è probabilmente utile, ai fini di questa ricerca, riconoscere nella canzone di Modugno una compresenza di elementi «tradizionali» (e dunque «italiani») e «moderni» – interpretazione che un’analisi potrebbe facilmente dimostrare (Facci & Soddu 2011, pp. 69 e sgg.). Sul primo fronte si potrebbero notare il profilo melodico cantabile, o un testo che – per quanto innovativo – impiega numerose soluzioni tipiche del periodo precedente della canzone italiana, o almeno dei suoi esiti più raffinati, come le inversioni («gli occhi tuoi blu», o «gli occhi tuoi belli», di gusto petrarchesco), o le zeppe metriche e le ossitone in chiusura di verso («spariva lontano laggiù»). Sul versante «americano» e moderno si porrebbero invece una tipica variazione della costruzione canonica (verse)-chorus-bridge,²⁰ o – ancora – alcune soluzioni dell’arrangiamento. Ma sarebbe difficile, nel 1958, riconoscere ancora come «moderni» questi elementi. Questa compresenza di caratteri in apparenza contraddittori è, piuttosto, caratteristica di tutta la canzone italiana fino a questo punto (come si affermato nel CAPITOLO 5): in questo senso, «Nel blu dipinto di blu» è perfettamente in linea con la tradizione precedente. Sicuramente vi sono elementi innovativi: la chiusa senza l’acuto (ma, anzi, in tono dimesso), la già citata vocalità e la prossemica sul palco... Ma «Volare» è anche il brano che traghetta e perpetua la tradizione della canzone italiana degli anni cinquanta nel decennio successivo, uno dei più grandi successi di sempre della canzone italiana, il brano che più di ogni altro contribuisce a cristallizzarne lo stereotipo «melodico», soprattutto all’estero: «l’ultimo grande successo mondiale della canzone tradizionale italiana, una versione moderna di “O sole mio”» (Fabbri 1982a, p. 75). La stessa produzione successiva di Modugno suggerisce di interpretare il cantante, al netto della sua associazione – contemporanea e a posteriori – con i cantautori, come «un continuatore di alto livello della tradizione» (Fabbri 2008a, p. 113).

In ogni modo, il successo di «Nel blu dipinto di blu» è immediato, e in gran parte legato al suo essere recepita come rivoluzionaria già all’indomani del

²⁰ La struttura di «Nel blu dipinto di blu» è quella (verse)-chorus-bridge, con la ripresa del verse («Ma tutti i sogni nell’alba svaniscon perché...»): la stessa di «Buongiorno tristezza».

Festival. Le cronache riportano come, due settimane dopo l'esibizione sanremese, il disco avesse già venduto trentamila copie per tre ristampe, e con ordinazioni già accumulate per altri ventimila dischi.²¹ Il suo impatto è intergenerazionale, e l'effetto che fece quel primo ascolto è stato spesso ricordato dai testimoni.

Nel gennaio del '58 dopo essere stata al Circolo a vedere S. Remo, tornai a casa con la sensazione di aver udito qualcosa di assolutamente nuovo che mi aveva profondamente emozionata. L'indomani dissi a Marina: c'era una canzone talmente diversa, bella e sconvolgente. (Diario di Paola Làrese Gortigo, in Gabrielli 2011, p. 15)

La consacrazione sanremese di Modugno ha fra le prime conseguenze il proliferare di discorsi sul rinnovamento della canzone italiana, sia in sedi popolari che specializzate. Parte del merito va anche al credito di cui Modugno godeva in virtù del suo repertorio precedente, che – a differenza di buona parte della musica prodotta in Italia nel corso dei cinquanta – era già sdoganato anche presso il pubblico intellettuale. Persino la solitamente contenuta *Unità* può allora parlare di «Nel blu dipinto di blu» come della canzone che «ha mandato in cocci il mito di una canzone italiana disperatamente aggrappata alla cosiddetta “stornellata”», mentre il «muro compatto di mediocrità, di cattivo gusto, di lacrime artificiali che sembrava proteggere l'intangibile e impenetrabile impero della canzonetta italiana era stato rotto per la prima volta».²² Anche il «maestro Ruccione», riporta l'articolo, avrebbe commentato in questi termini la vittoria «pienamente meritata» di Modugno: «O rinnovarsi o scomparire». Il conservatore *Corriere della sera* riconosce la novità della canzone da subito, e si premura di tranquillizzare i suoi lettori: la vittoria di «Volare» «non significa però che la canzone tradizionale italiana, fresca,

²¹ Il disco viene naturalmente stampato sia a 45 giri che a 78, anche se la stampa dei 78 giri viene presto interrotta, per accelerare la produzione delle ristampe: Arturo Gismondi, «Dalla Sicilia a S. Remo la chitarra di Modugno», *L'Unità*, 16 febbraio 1958, p. 3. Ne esistono diverse versioni, con brani differenti sul lato b: ad esempio, Domenico Modugno, «Nel blu dipinto di blu» / «Vecchio frack», Fonit SP 30222, febbraio 1958, 45 giri; «Nel blu dipinto di blu» / «Strada 'nfosa», Fonit SP 30208, SP 0475, SP 0374, 45 giri; Fonit 15972, 78 giri. Per un elenco: www.discogs.com/Domenico-Modugno-Nel-Blu-Dipinto-Di-Blu/master/213621; accesso: 15 gennaio 2016.

²² *Ibidem*.

elegante, garbata, sia stata messa in disparte».²³ L'idea che un cambiamento sia nell'aria, e che sia portato da «Nel blu dipinto di blu», tocca anche *Sorrisi e canzoni*, che nel numero che annuncia la vittoria di Modugno riporta anche i risultati di uno dei suoi referendum, che dimostrerebbe come i gusti del pubblico «si [stiano] orientando verso un genere più moderno e “rivoluzionario”». Il Festival del 1958 è allora il «più “anti-tradizionale” della storia della canzone italiana»,²⁴ e segna anche una sconfitta dei gruppi di potere editoriali che avevano dominato negli anni precedenti, che questa volta non riescono – secondo alcuni racconti – a venire a capo della popolarità della canzone e imporre i propri pacchetti di voti.²⁵

Il tema del rinnovamento della canzone torna a più riprese anche nei mesi che seguono. Un dibattito – lanciato dal mensile *Settenote* e ripreso da *Sorrisi e canzoni* – denuncia la necessità di una «svolta», di una «iniezione di vivacità» nella produzione musicale italiana, avvertita come necessaria «per mantenersi al livello della concorrenza straniera». È necessario valorizzare le «voci nuove», anche – eventualmente – con la creazione di una «accademia della canzone». ²⁶ Il tema del livello della canzone italiana rispetto alla produzione straniera non è certo nuovo (anzi: aveva accompagnato la nascita stessa del Festival di Sanremo). Tuttavia, nel 1958 è collegato a un tipo di personaggio diverso. Che, tanto per cominciare, non è un «cantante», e non è etichettato come tale.

2.2.2. Autori, cantanti, chitarristi

Non da ultimo, infatti, la canzone di Modugno è percepita come una novità perché è cantata dal suo autore. Un'eccezionalità, questa, che viene immediatamente riconosciuta dai commentatori, e che permette alla canzone di arrivare al Festival circondata da grande attesa, ancor prima che sia stata ascoltata da qualcuno: «è la prima volta che un autore viene invitato ad esibirsi

²³ Enzo Grazzini, «“Nel blu dipinto di blu” di Modugno ha vinto il Festival della Canzone», *Corriere della sera*, 2 febbraio 1958, p. 6.

²⁴ «I primi risultati del nostro referendum», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 7, 16 febbraio 1958, p. 3.

²⁵ Vittorio Morea, «“Dove sono i miei voti?”», *L'Europeo*, 10 febbraio 1958.

²⁶ Il dibattito è riassunto in: Minosse, «Orchestrina», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 13, 30 marzo 1958, p. 3.

in una competizione canora», annuncia *Sorrisi e canzoni*.²⁷ Modugno, lungi dall'essere un outsider, compare in copertina nel numero dedicato al lancio della rassegna, e la sua vittoria è data per molto probabile, almeno a Festival iniziato. «Nel blu dipinto di blu» è già «uno dei più felici motivi della prossima sagra sanremese». ²⁸ Al commentatore dell'*Unità* la presenza, finalmente, di un autore a Sanremo «richiama immediatamente il paragone con la canzone francese, che da Chevalier e George Brassens ha una ricca tradizione di chansonnier interpreti di se stessi». Modugno è «l'unico, in Italia, come preparazione e gusto, a poter affrontare prove di questo genere». ²⁹

Se Modugno è sempre stato considerato (anche a ragione) il «padre spirituale» dei cantautori italiani, o addirittura (meno a ragione) il «primo cantautore», poca attenzione è stata rivolta a come la sua figura fosse interpretata e *etichettata* sincronicamente. L'alterità di Modugno rispetto al sistema della canzone a lui contemporanea si ritrova, infatti, anche nelle etichette che gli vengono attribuite in quegli anni. È, di volta in volta, un «cantante compositore», un «cantante-autore», uno «chansonnier», un «cantante-chitarrista». Più avanti sarà anche anche «cantante-attore», date le sue frequentazioni teatrali (soprattutto nella rivista). Se alcune di queste etichette ci ricordano di come la coincidenza di ruolo fra autore e interprete fosse degna di essere rimarcata (e sono comunque etichette generalmente poco diffuse fino al 1959), la definizione di «cantante-chitarrista» è particolarmente significativa, anche perché è la più comune in questi anni.

Come fa intendere il già citato «referendum» di *Sorrisi e canzoni* del 1958,³⁰ essere un «cantante-chitarrista» presuppone il rispetto di convenzioni diverse da quelle che definiscono un «cantante melodico», o un «cantante ritmico». Il «cantante-chitarrista» – banalmente – è un cantante che si accompagna con la chitarra, che *sa suonare la chitarra*: è già di per sé sintomatico che esista questa distinzione. Il termine però suggerisce sia una convenzione tecnica (saper suonare la chitarra), sia una prossemica (esibirsi con

²⁷ Giorgio Mottola, «Ecco i nomi», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 7, 12 gennaio 1958, pp. 3 e 5.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Arturo Gismondi, «Tra Villa e Latilla un duello al microscolco», *L'Unità*, 26 gennaio 1958, p. 7.

³⁰ Minosse, «Gli artisti dell'anno come li avete scelti voi», op. cit.

la chitarra, solitamente seduti), che differenzia il «cantante-chitarrista» tanto dal tipico «cantante all'italiana», che non si accompagna ma si esibisce in piedi, statico sul palcoscenico, quanto dal cantante «ritmico», o dal cantante di musica da ballo, che si muovono sul palco.

Oltre a Modugno, rientrano nella categoria in questi anni Fausto Cigliano, Ugo Calise, Armando Romeo, Rino Salviati e soprattutto Roberto Murolo – per limitarsi ai più noti. L'idea di un cantante che suona la chitarra non è particolarmente inconsueta neanche per gli anni cinquanta. Nella canzone napoletana (di cui la maggior parte dei citati sono interpreti) la sovrapposizione di ruoli è quasi scontata, e perpetuata nell'iconografia dalle *copiell*e fino alle copertine dei dischi a 78 giri. Lo stesso Modugno è percepito, prima di «Volare», come un interprete dialettale, sebbene soprattutto di canzoni in dialetto siciliano: è dunque coerente con quella tradizione che si accompagna con la chitarra, e che sia definito come «cantante-chitarrista». Tuttavia, la centralità della chitarra non suggerisce solo questo.

La dicitura «e la sua chitarra» si associa al titolare dell'incisione sull'etichetta di molti dischi di questi anni. «Roberto Murolo e la sua chitarra» compare sulla copertina di una serie di importanti album-antologia firmati dal cantante a partire dal 1955, in cui interpreta i classici della canzone napoletana (FIGURA 7.2).³¹ Nel 1956 si trova «Domenico Modugno e la sua chitarra»,³² sull'etichetta di una raccolta a 33 giri (FIGURA 7.3). Nello stesso anno compare anche anche «Rino Salviati e la sua chitarra» (FIGURA 7.4)³³ e nel 1957 «Ugo Calise e la sua chitarra»,³⁴ con quattro brani dal repertorio napoletano (FIGURA 7.5). Molti di questi album, prodotti per un mercato «colto» – come conferma il formato a 33 giri, non ancora comunissimo – hanno in copertina una foto del musicista con lo strumento, a tracolla o sulle gambe, a rinforzare il messaggio.

³¹ Roberto Murolo, *Roberto Murolo e la sua chitarra*, Durium ms Al 502, ms Al 501, ms Al 515, ms Al 516, 1955, 33 giri; ms Al 545, 1956, 33 giri. Anche album successivi riportano la stessa dicitura.

³² Domenico Modugno e la sua chitarra, *Domenico Modugno*, Fonit LP 200, 1956, 33 giri.

³³ Rino Salviati e la sua chitarra, *Prima raccolta di successi*, Durium ms A 549, 1956, 33 giri.

³⁴ Ugo Calise e la sua chitarra, «Maliziusella» / «'O sole giallo» / «'Na canzone pe' ffa' ammore» / «Suspiranno' na' canzone», Columbia SEMQ 36, 1957, 45 giri EP.

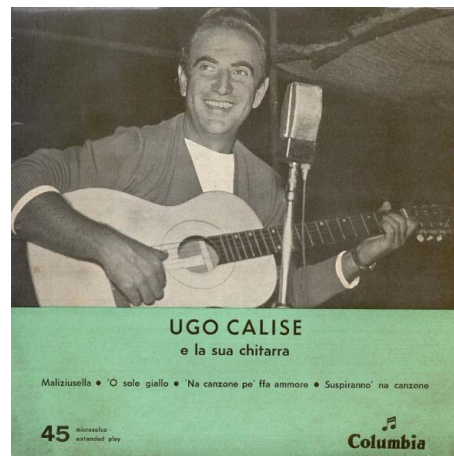
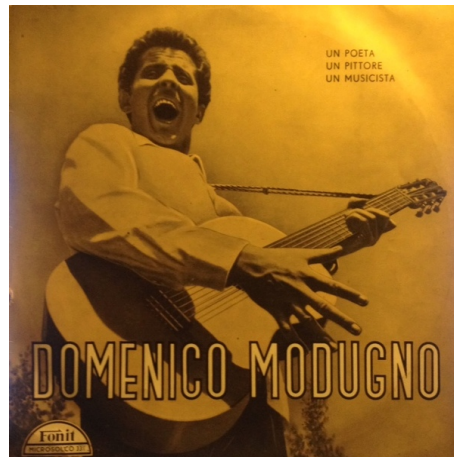


FIGURA 7.2. Roberto Murolo e la sua chitarra, 1955.

FIGURA 7.3. Domenico Modugno e la sua chitarra, 1956.

FIGURA 7.4. Rino Salviati e la sua chitarra, 1956.

FIGURA 7.5. Ugo Calise e la sua chitarra, 1957.

Sul disco di Modugno, il sottotitolo recita «un poeta, un pittore, un musicista». Se i primi due attributi ci confermano di come Modugno godesse di uno status artistico peculiare nell'ambito della canzone italiana degli anni cinquanta (anche, a ben vedere, per la sua appartenenza dialettale), la dicitura «musicista» è altrettanto rivelatrice. Nessuno, nel 1956, avrebbe definito Claudio Villa, o Luciano Tajoli, o Nilla Pizzi, come dei «musicisti»: i cantanti non erano «musicisti», nel senso comune. Modugno invece è «chitarrista» e «musicista», e come tale può essere oggetto di un'attenzione estetica secondo parametri «colti», ma anche secondo quelli «popolari» (almeno, «popolari napoletani»), cui sia l'uso del dialetto che della chitarra riconducono.

La presenza di Roberto Murolo fra i «cantanti-chitarristi» è, in questo senso, degna di nota: grande innovatore della canzone napoletana, Murolo

afferma e popolarizza un modo nuovo di cantare e accompagnare i «classici» partenopei già dalla fine degli anni quaranta, con il suo «classico stile distaccato» (Vacca 2014). In quegli anni, Murolo rifonda la tradizione della canzone napoletana, o piuttosto la rende «accettabile» anche per un pubblico diverso (e colto), come sembra sottintendere già nel 1951 un intervento sulla rivista *Il Mulino* (Degli Esposti 1951, p. 57). La chitarra ha un ruolo anche in questo: Murolo ha «grazia pudica in luogo degli acuti dei tenori lirici [...]», e si esibisce «con una dolce chitarra in luogo delle naccherette, dei mandolini e dei cembali» (*ibidem*). Murolo, cioè, piace agli intellettuali proprio in quanto cantante dalla voce da *crooner*, che non si mischia con il gusto popolare deteriore e sguaiato (la sua è una «grazia pudica») e *allo stesso tempo* come chitarrista, il cui stile deve molto (e oggi il paragone è ancor più evidente) a quello coevo di Georges Brassens. Basta ascoltare le incisioni di Murolo di quel periodo per riconoscere le somiglianze, le stesse che si ritroveranno in Fausto Amodei e – più avanti – in Fabrizio De Andrè. Anche l'iconografia con la chitarra è davvero simile. Il complesso triangolo di relazioni Brassens - Murolo - Modugno è dunque una delle chiavi di volta del processo che porta alla definizione di nuove estetiche della canzone italiana negli anni sessanta. Questo processo si avvia, a quanto pare, proprio nel segno dell'etichetta «cantante-chitarrista».

Curiosamente, Domenico Modugno è un «cantante-chitarrista» anche in occasione della sua partecipazione a Sanremo, della quale si ricorda spesso la sua innovativa esibizione – che si svolge, naturalmente, *senza* chitarra: segno che l'espressione connota già qualcosa di più di un semplice dato tecnico o prossemico. Non indica soltanto, cioè, gli interpreti che si accompagnano, ma *implica delle connotazioni estetiche*.

2.3. «Chansonnier»: ispirazione e influenza francese

Il termine «cantante-chitarrista» è usato molto spesso, per gli stessi musicisti sopra citati, in alternativa a un'altra etichetta: «chansonnier». Se si può affermare che «cantante-chitarrista» abbia delle connotazioni estetiche, queste sono decisamente scoperte nel caso di «chansonnier», e rimandano direttamente alla tradizione della *chanson* francese. Georges Brassens,

nell'anno in cui Modugno vince la prima volta al Festival, può essere indifferentemente un «cantante-chitarrista» o uno «chansonnier».³⁵

La parola «chansonnier» è diffusa in Italia già nei primi anni del novecento. I dizionari etimologici la datano a prima del 1933, anno in cui è bersaglio di biasimo insieme a altri prestiti stranieri non adattati diffusi nella lingua italiana: il termine compare infatti in *Barbaro dominio* del giornalista Paolo Monelli (1933), un dizionario-pamphlet che mette sotto processo «500 parole esotiche». Il che chiarisce come il termine faccia parte di un insieme di francesismi associati con l'intrattenimento, da «cabaret» e «café chantant» a «chanteuse» e «tabarin», che in italiano in quegli anni devono assumere connotazioni licenziose. E che diventano, durante il periodo fascista, oggetto di attenzione da parte dei puristi sia della lingua che della morale, come ben mostra il *Dizionario di esotismi* curato da Antonio Jacono, che segue di qualche anno il libro di Monelli.

Café-concert, Café-chantant, Variété, Tabarin [...]. Tutti “locali” in cui caffè musica canto e “arte varia” servivano di pretesto a intrighi e stravizzi. Vi strepitavano mènadi e coribanti, e vi “agivano” le così dette Chanteuses (dove il popolare nostro “sciantose”) che noi ora diciamo, secondo i casi: Canzonettiste, Canterine, Cantanti; e vi splendevano Divettes e Soubrettes, cioè, dal francese in italiano, Divette o Piccole dive. (Jacono, 1939, p. 263)

Come per altri lessici settoriali, anche per quello dell'intrattenimento si introducono durante il Fascismo alternative italianizzate. Oltre alle citate, si ha anche «caffè concerto», «caffè teatro», «taverna di varietà», e i più inventivi «trincaballa» e «cantosteria» per sostituire «café-concert» e «cabaret». E, appunto, la traduzione letterale «canzoniere» per rimpiazzare (senza alcuna fortuna) «chansonnier».³⁶ Un altro termine analogo diffuso con significato simile e probabilmente per ragioni di purismo linguistico è «canzonettista», che lo «chansonnier» Rodolfo De Angelis usa nelle sue *Memorie di un canzonettista*

³⁵ Aurelio Addonizio, «L'anarchico della canzone», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 15, 13 aprile 1958, p. 19.

³⁶ Si noti che «chansonnier» in francese indica anche il «canzoniere», nel senso di raccolta di canzoni. La traduzione è dunque corretta.

(De Angelis 1940). I due termini sono equivalenti ancora nel 1956, in riferimento a Charles Trenet.³⁷

Dopo la guerra, il termine «chansonnier» compare in diversi contesti per indicare generalmente il cantante da varietà, con connotazioni non necessariamente intellettuali. Per esempio, Alberto Rabagliati è descritto come «al comando» di «un'agguerrita falange di chansonniers che dà l'assalto ai microfoni del varietà, talvolta alle scene superstiti [nell'immediato dopoguerra], per dar vita e commercio alla canzone», e che comprende anche «Narciso Parigi, Gino Latilla, Bruno Pallesi, Nino d'Aurelio, Gianni Ravera, ed in particolare Teddy Reno (Ferruccio Ricordi), Claudio Villa e Achille Togliani», oltre ai «napoletani» Salvatore Papaccio, Giacomo Rondinella, Franco Ricci, Antonio Pariante, Sergio Bruni, Nunzio Gallo, Gabriele Vanoni, e – guarda caso – i «cantanti-chitarristi» Roberto Murolo e Rino Salviati (Ramo 1956, p. 106).

È ragionevole affermare che il significato del termine passi progressivamente dalla sovrapposizione fra il significato di «intrattenitore nei cabaret» e quello di «chi scrive canzoni o ne è l'interprete» (quest'ultima è la definizione che ne dà il Cortellazzo-Zolli: 1983) a una fase in cui si afferma nell'uso nel secondo significato, anche in alternativa a «cantante-chitarrista». Più specificamente, da un certo momento in poi «chansonnier» viene a indicare la somma dei diversi ruoli: «cantante» e «autore», e/o «cantante» e «chitarrista».

Questo spostamento di significato deve avvenire già durante gli anni Cinquanta. *L'Enciclopedia dello spettacolo*, ad esempio, definisce «improprio» il termine quando applicato ai soli cantanti:

Chansonnier - voce con cui in Francia si designa, oltre che una racc[olta] di canzoni (ital. canzoniere) colui che scrive testi di canzoni. C[hansonnier] per eccellenza è tuttavia colui che, oltre ad aver scritto versi (talora anche la musica) di canzoni, ne è poi anche l'interprete: fenomeno assai frequente in Francia fin dal Settecento, e particolarmente vivo dalla fine dell'Ottocento in poi, e cioè dai tempi di A. Bruant a quelli di oggi. In Italia alcuni chiamano c[hansonnier] l'interprete di canzoni in quanto tale, anche quando non ne è l'autore: *ma è uso improprio del termine*. (Enciclopedia dello spettacolo [1954] 1975, *ad vocem*)

³⁷ «Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti», *Avanguardia*, a. 4, n. 14, 1 aprile 1956, p. 7.

È interessante che il termine avesse in italiano, già in quel momento, un significato diverso da quello che aveva in Francia, dove invece restava in uso nel significato di «intrattenitore nei cabaret». Ce lo conferma l'edizione 1960 del Grand Larousse Encyclopédique (1960, *ad vocem*) dove «chansonnier» è associato: 1) a trovatori e poeti medievali; 2) con uso desueto, ad autori e cantanti di canzoni del passato, ad esempio Béranger, chansonnier per antonomasia anche in pubblicazioni recenti (Hirschi 2008); 3) nell'uso contemporaneo del 1960, all'artista di cabaret che «canta o recita [...] delle strofe satiriche o umoristiche di sua composizione». La voce riporta come esempio la locuzione «chansonnier montmartrois», che si riferisce al periodo *pre-rive gauche* della *chanson* francese (Schlesser 2006). Nell'uso linguistico francese, cioè, «chansonnier» è già nel periodo in questione qualcosa di diverso dall'*auteur-compositeur-interprète*:³⁸ si «specializza» dal punto di vista semantico (Hawkins 2000, p. 31) e mantiene un riferimento a un fenomeno del passato (De Surmont 2010, p. 109). Lo chansonnier è cioè il protagonista di un'epoca lontana della *chanson*, un personaggio legato a un certo tipo di intrattenimento, con connotazioni di critica sociale e di costume, che sta scomparendo. Il termine è infatti legato etimologicamente al verbo «chansonner» («fare una canzone satirica contro»; dunque, «canzonare» in italiano), più che a «chanter».

La diffusione in Italia di una parola francese non in uso in Francia in quella accezione, per definire *anche* artisti francofoni, dimostra come una suggestione francese fosse collegata alla somma di ruoli fra autore e cantante, e a una certa *ideologia dell'autorialità*. Il caso di Charles Trenet è fondamentale nel tracciare le origini di questo collegamento. Artista protagonista di una «rivoluzione» che, grazie alla diffusione del supporto-disco, lo porta a essere dalla fine degli anni trenta un «*auteur-compositeur-interprète*» riconosciuto anche come «creatore» (Hirschi 2008, p. 135), Trenet ottiene – dopo la guerra – grande diffusione anche in Italia, al pari di altri musicisti francesi (la Piaf, per esempio). Nel 1951, nel già citato articolo su *Il Mulino*, Trenet «gode di un successo enorme», e se ne esalta la recente crescita compositiva (Degli Esposti

³⁸ «Chansonnier» (e soprattutto al femminile, «chansonnière») è in uso invece negli anni sessanta e settanta in Québec con significato simile a «cantautore» (De Surmont 2010, p. 106). Anche oggi il termine, all'orecchio francofono, rimanda a quell'esperienza di canzone spesso impegnata.

1951, p. 57). Nel 1955, nel diverso contesto di *Sorrisi e canzoni*, è definito uno «chansonnier [...che] compone le sue canzoni ispirandosi agli avvenimenti di tutti i giorni». Nel descrivere uno degli incontri che avrebbe spinto Trenet a comporre una canzone, l'autore dell'articolo scrive:

Quella non fu né la prima né la sola volta che il “cantante pazzo” trasse ispirazione da un episodio di vita vissuta, da un fatto reale. Charles Trenet, difatti, lo chiamano il “poeta dei marciapiedi”, perché il suo talento riesce ad esprimersi soltanto a contatto con la gente comune.³⁹

Siamo nel 1955: molto prima del debutto dei primi cantautori, e negli anni della prima produzione dialettale di Modugno. È molto raro che in Italia si parli di canzoni in termine di opere frutto di «ispirazione» poetica – termine che è più proprio di un lessico da romanticismo letterario che non di quello della canzone. Trenet fa eccezione, ma è in generale la *chanson* a essere pensata, a differenza della canzone italiana, come una forma di poesia, non risultato del lavoro più o meno oscuro di dotati e scaltri parolieri, ma come frutto del genio di un singolo di talento. Questo tipo di discorso sulla canzone francese è comune fra gli intellettuali (CAPITOLO 8), ma è una costante anche delle pubblicazioni popolari soprattutto intorno al 1955-1956. Nel 1956 il periodico *Settimo giorno* può auspicare che l'italiano «medio, appassionato di musica leggera» sia forse «maturo per le canzoni cerebrali, di tipo francese, dove la parte poetica ha più importanza di quella musicale».⁴⁰ Nello stesso anno, la rivista *Avanguardia* (della FIGC), chiedendo «le parole dei poeti» per le canzoni italiane, guarda naturalmente alla tradizione francese, e a Trenet in particolare.⁴¹

«Nel blu dipinto di blu» è probabilmente la prima canzone italiana di ampio successo popolare di cui le circostanze dell'ispirazione iniziale vengono rivelate e diffuse in numerose sedi, in parallelo alla circolazione della canzone. È anche uno dei primi brani il cui testo viene preso sul serio, fino a essere oggetto di analisi. Tanto sul momento della composizione quanto sull'interpretazione

³⁹ Alfonso Madeo, «Patetica storia delle canzoni di Charles Trenet», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 40, 20 ottobre 1955, pp. 10-12.

⁴⁰ Emilio de' Rossignoli, «Cambiano in tutto il mondo gli idoli della canzone», *Settimo giorno*, 16 giugno 1956. Citato in Piazzoni 2011, p. 525.

⁴¹ «Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti», *Avanguardia*, a. 4, n. 14, 1 aprile 1956, p. 7.

del significato esistono diverse versioni, con spiegazioni che «scomodano da Freud a Chagall» (Crainz 1996, p. 83; Borgna 1992, p. 225). E se i richiami «americani» di «Volare» sono evidenti nell'orchestrazione, i commenti dell'epoca ci suggeriscono che il brano potesse essere anche interpretato come una «canzone allegra di stile musicale italiano misto a quello francese». ⁴² A questo carattere contribuisce proprio l'interpretazione «eccezionale e calda» di Modugno, «il quale – dice l'anonimo critico citato – ha *vissuto* la sua composizione con accenti che forse in altra occasione, sarebbero risultati sforzati». Modugno, cioè, può permettersi di fare l'istrione (cosa che gli viene imputata, all'epoca: Facci & Soddu 2011, p. 77) perché non sta interpretando un brano qualunque, ma sta rendendo una performance «autentica» di una canzone che il pubblico percepisce come «sua». Sta – per così dire – *rivivendone* l'«ispirazione».

Questo tipo di significato si collega dunque con una suggestione francese, almeno in parte indipendente dal contenuto musicale. La «francesità» musicale, ben rappresentata dal successo del termine «chansonnier», è cioè più un auspicio, un polo ideale verso cui tendere, che non un riferimento musicale o stilistico chiaro. Se nelle narrazioni sulla nascita dei cantautori si cita perlopiù la «sacra triade» Brel-Brassens-Ferré (ad esempio: Pivato 2002, pp. 79 e sgg.), un'indagine sulle fonti dell'epoca dimostra come, più che gli ultimi due citati, ben più popolari e altrettanto stimati fossero in questi anni Trenet, Aznavour, Mouloudji, Gilbert Bécaud e Édith Piaf: artisti stilisticamente diversi, spesso distinti in Francia, ma accomunati in Italia da una «francesità» ideologica, che riguarda l'idea stessa che la canzone possa essere «poetica». Un'evidenza che era chiara già nel 1964 a Umberto Eco.

La voga dei cantautori e delle canzoni in cui si persegue una certa nobiltà del testo è dovuta indubbiamente alla imposizione e diffusione della canzone francese attuata negli spettacoli televisivi per alcuni anni, dal 1955 a oggi, contro gli espressi desideri della maggioranza degli utenti. (Eco [1964] 2008, p. 313)

⁴² «I primi risultati del nostro referendum», op. cit.

La «francesità» musicale diviene allora, verso la fine degli anni cinquanta, e forse anche grazie alle politiche culturali della Rai TV, una «sineddoche di genere» (Tagg, 2012, p. 522) che sta per «raffinato», «colto», «poetico». Nella canzone italiana la «francesità» opera allora come forma di «distinzione» (Bourdieu 1983), anche a scapito delle influenze «americane», che sono invece centrali nell'emergere di alcune nuove esperienze di musica giovanile.

2.4. Gli urlatori

2.4.1. *I musicarelli, i vecchi, i giovani*

Il vero protagonista di questa storia sono io [...] il juke box, il distributore automatico dei sogni musicali del nostro tempo, io, il cugino dei flippers, il padre putativo di tutta la gioventù bruciata arrostita e tostata dell'era moderna.

Mentre Modugno trionfa a Sanremo come cantante e autore, altri fenomeni e altre etichette di genere contribuiscono a ridisegnare le traiettorie della canzone italiana. La citazione poco sopra, pronunciata da una voce off che suona come una «canzonatura» delle «voci narranti dei cinegiornali, che [...] abbondavano di riferimenti al teppismo giovanile» (Capussotti 2004, p. 250), apre il film *I ragazzi del juke box*, per la regia di Lucio Fulci (1959). Seguiranno a stretto giro *Urlatori alla sbarra* (sempre di Fulci, del 1960), *Juke-box urlò d'amore* (di Mauro Morassi, 1960), *I teddy boys della canzone* (Domenico Paolella, 1960), *Io bacio... tu baci* (Piero Vivarelli, 1960), e altri ancora, che compongono quella parte della storia dei musicarelli italiani che Mauro Buzzi ha definito «cinema degli urlatori» (Buzzi 2013, p. 85).

Per lungo tempo (e in parte ancora adesso) bollati come cinema di serie b, dilettantesco e a basso costo, i musicarelli sono stati in anni più recenti oggetto di interesse soprattutto da parte degli studiosi di cinema (Buzzi 2013, anche per un'utile rassegna bibliografica), e in seconda battuta di storici e sociologi interessati al delinearsi di una cultura giovanile in Italia. Capussotti (2004) se ne è occupata in relazione alla diffusione del «panico morale» associato con il rock and roll, mentre non mancano studi sui musicarelli nel contesto del mutato paesaggio sonoro mediatico (Locatelli 2014), sul loro ruolo

nella costruzione dell'immagine dei cantautori (Bratus 2012), o come snodo nei rapporti fra «cinema italiano e cultura sonora» (Locatelli & Mosconi 2011, p. 4). Meno sembrano essere, in proporzione, i lavori interessati all'aspetto più strettamente musicale, a quelle canzoni che sono il vero oggetto – insieme ai giovani che le cantano – di questi film. Si possono naturalmente considerare i musicarelli come *oggetto* dei nuovi consumi, nel rinnovato contesto del tempo libero di una classe giovanile che va formandosi proprio in quegli anni. I musicarelli sono però anche *messe in scena* (per quanto mediate e mediatizzate) della nuova situazione giovanile.

Prendiamo come esempio proprio il capostipite del genere, *I ragazzi del juke box*. La trama oppone un gruppo di giovani raccolti intorno al club La Fogna (sorta di trasfigurazione sullo schermo del Santa Tecla o dell'Aretusa) a un editore musicale trafficone, il Commendator Cesari (Mario Carotenuto). Nel locale si esibiscono come numeri fissi Adriano (Celentano) e Betty Dorys (Betty Curtis), e si aggirano personaggi-cliché che si ritrovano in altri film di quegli anni (ad esempio il giovane «americanizzato»). A rischio di fallimento, i gestori del locale – il giovane Paolo (Antonio De Teffé) e Fred (Buscaglione) – pensano di raggirare l'ingenuo montanaro Tony Bellaria (Tony Dallara), appena giunto in città per «cantare alla Scala», e estorcergli dei soldi in cambio di un debutto che non dovrebbe mai avvenire. Naturalmente, la sua estemporanea esibizione alla Fogna con una versione «modernizzata» di «Largo al factotum della città», suonata «a modo nostro» da Adriano e la sua band (interpretata da I Campioni), si rivela un successo senza precedenti. Paolo decide allora di lanciare il nuovo cantante, rinnovandogli guardaroba e prossemica, ben mostrando l'immediata influenza che tanto Elvis quanto Modugno stanno esercitando su quest'ultima:

[Devi cantare con] le braccia larghe, come si usa adesso. [...] E un leggero ribattere della gamba destra...

Il successo di Bellaria/Dallara attira nel club gruppi di ricchi intellettuali, nobili decaduti, e perfino un critico musicale, tutti raffigurati con una certa crudeltà non priva di intelligenza satirica. Allo stesso tempo, nella sede delle Edizioni Cesari, l'editore è prossimo a lanciare il nuovo successo del divo Appio Claudio

(imitazione di Claudio Villa,⁴³ interpretato dal sosia Gianni Riommi). Il brano è scritto dal noto autore Puccione (parodia di Ruccione, davvero spietata: è rappresentato come un viscido in semi-bancarotta, denunciato dalla madre per «mancata assistenza»), e si intitola «Quanto sei bella mamma mia lontana». La sequenza dell'incisione della canzone è degna di nota: il brano è un centone di tutti i cliché melodici e testuali della «canzone all'italiana» fino a quel momento: mamme lontane, miniere, la «patria vera», la «terra straniera»... fino all'arrangiamento: un tango stereotipato, con l'uso didascalico dei suoni tematizzati nel testo (il treno che fischia, la campana...) che si trovava, ad esempio, in «Vola colomba», e che ovviamente ha qui finalità parodiche. Il brano, ben costruito dagli autori, dimostra come tutti gli aspetti oggi considerati deteriori del genere «sanremese» fossero già precisamente codificati nel 1959, al punto da poter essere oggetto di parodia. Allo stesso modo era già ben esplicitata l'accusa, rivolta a quel repertorio, di essere «commerciale» e di far leva sul sentimentalismo popolare. I motti del Commendator Cesari sono, infatti:

Una mamma per ciascuno e una canzone per ciascuna mamma [...]. Quello che vuole il pubblico, caro lei, lo so bene io. Melodia, sentimento, cuore, soprattutto cuore. La gente vuol piangere, ogni lacrima vale un milione.

La guerra fra le due fazioni raggiunge il culmine quando il crudele editore impedisce il lancio del disco di Bellaria rilevando tutti i juke box della nazione, e manda al club per scatenare una rissa alcuni sostenitori di Appio Claudio (raffigurati come rozzi proletari di fede comunista: altra efficace trovata parodica).⁴⁴ Come rappresaglia, i giovani sabotano «l'incoronazione» pubblica di Appio Claudio, in diretta televisiva, grazie a una esibizione sexy⁴⁵ che costringe la televisione a interrompere la trasmissione. La situazione si sblocca quando la giovane Giulia (Elke Sommer), figlia dell'editore e fidanzata di Paolo,

⁴³ Da un articolo apprendiamo che il cantante doveva chiamarsi «Claudio Valli»: Furio Ciolli, «I cantanti che urlano diventano attori», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 27, 5 luglio 1959, pp. 11-14. Nell'articolo, fra i partecipanti al cast sono citati anche Ornella Vanoni, Domenico Modugno e Mina, poi assenti.

⁴⁴ Come è noto, Claudio Villa non ha mai nascosto la sua forte fede comunista.

⁴⁵ Durante le riprese del film, sembra che la scena spettasse a Mina, poi assente dal cast: Furio Ciolli, «I cantanti che urlano diventano attori», op. cit.

assume momentaneamente il controllo della casa editrice e ne cambia le direttive al motto di «Solo gli urlatori. Bisogna svecchiare». Naturalmente, i dischi degli urlatori ottengono un incredibile successo, il perfido editore si ricrede e perdona la figlia, Paolo e Giulia e Tony e Betty si sposano e tutto torna alla normalità, con gli urlatori finalmente accettati e ricondotti ai canoni della morale corrente. «Persino Adriano – conclude la voce off del juke box – indossa il suo peggior nemico: lo smoking».

La trama debole e pretestuosa, il tono parodico, il susseguirsi di numeri musicali senza soluzione di continuità o senso logico ⁴⁶ sembrerebbero scoraggiare chi volesse usare i musicarelli come fonti utili per mappare i significati musicali dell'epoca. In realtà, *I ragazzi del juke box* fornisce utilissime informazioni sulle tassonomie e i valori associati ai diversi tipi di musica alla fine degli anni cinquanta. L'intero soggetto si fonda sulla netta polarizzazione del campo musicale in due correnti di gusto, due *generi*, inconciliabili. Nel corso degli anni cinquanta i giudizi estetici formulati dalle comunità musicali in Italia, e le tassonomie connesse, si erano articolati intorno a un'opposizione fra la «tradizione italiana» e la «modernità» dei «ritmi». Questo contrasto è riconoscibile anche in *I ragazzi del juke box*, ma è di segno molto diverso: si oppongono piuttosto una *musica dei giovani* (o «giovane» tout court) e una *musica degli adulti*. Se nei primi anni del rock and roll questa opposizione era rimasta limitata a determinate comunità – di élite, o urbane – intorno al 1959-1960 l'arrivo al successo di una nuova generazione di giovani cantanti e performer italiani – gli «urlatori», appunto – permette alla «scissione generazionale» di penetrare «all'interno della musica leggera italiana» (Portelli 1978, p. 62). È questa scissione che viene messa in scena dai musicarelli. Una scissione talmente centrale nelle pratiche e nelle tassonomie musicali di quel momento da poter essere eletta a unico soggetto di un intero filone di film.

L'arrivo degli urlatori intorno al 1958-1959 rivoluziona allora anche i discorsi sulla musica. Intanto, permette che una comunità giovanile, con un suo gusto, sue tassonomie e sue proprie estetiche, abbia una propria voce sui media. Come dice una giovanissima Mina in un'intervista:

⁴⁶ La lunga sequenza di un «festival della canzone sussultata» è in realtà un montaggio di materiali eterogenei girati altrove, dove compare anche una clip di Gianni Meccia, che non è fra i protagonisti del film.

devo solo preoccuparmi di tirar fuori l'inferno di ritmi che ho in me, che *tutti noi giovani abbiamo dentro*.⁴⁷

Il che spiega anche perché l'«adulto» Modugno finisca poco a poco, dopo «Volare», a incarnare la (nuova) tradizione della canzone all'italiana e melodica, lasciando agli urlatori l'avanguardia. Il protagonismo giovanile si definirà meglio intorno al 1963-64, e sarà trattato più avanti (CAPITOLO 9). Tuttavia, i primi segni di questo nuovo modo di considerare la musica come qualcosa che può «appartenere» a una classe giovanile, insieme al fatto che una comunità giovanile possa essere immaginata e definita anche attraverso i propri consumi (*soprattutto* musicali), si riconoscono più chiaramente a partire dal 1959, e hanno nei musicarelli una prima espressione mediata.

In secondo luogo, e in concomitanza con la «rivoluzione» di «Nel blu dipinto di blu», gli urlatori fanno capo a un sistema di valori al cui centro vi è la rottura delle convenzioni della canzone italiana. Il rifiuto della tradizione codificata fino a quel momento diventa una delle principali strategie di autenticazione estetica della canzone, almeno per la comunità giovanile. Anche da questo punto di vista esiste una distanza da Modugno, la cui innovazione si esaurisce sempre e comunque nel solco della tradizione (al punto da manifestarsi sul palco di Sanremo). Al contrario, è soprattutto il disco il medium che garantisce il successo di questa nuova generazione di musicisti.

La coincidenza fra il successo degli urlatori e quello di Modugno si spiega naturalmente nel contesto della crescita dei consumi e del miracolo economico. Se sia «Volare» che gli urlatori sono spesso stati trattati dagli storici della canzone come momento di innovazione nella canzone italiana, qui si sostiene che l'innovazione non sia tanto *formale* o *musicale*, ma riguardi in primo luogo le categorie e le estetiche attraverso le quali le comunità musicali considerano la «loro» musica, e la possibilità stessa – non scontata, prima degli anni cinquanta – di formulare giudizi estetici sulla «musica leggera».

⁴⁷ Oggi, 27 agosto 1959. Citato in Piccone Stella 1993, p. 11.

2.4.2. Tony Dallara e il «disco dei Plattèrs»

Il «mito fondativo» degli urlatori è stato riportato da diversi autori (Settimelli 1999, p. 112; Borgna 1992, p. 244; Campus 2015, p. 233) e compare già in pubblicazioni dell'epoca (la fonte originale, usata dai citati, è probabilmente Berti 1960). Il lancio del primo brano «urlato» si dovrebbe a Walter Guertler, editore di origine svizzera pioniere della discografia in Italia, che nel 1948 aveva fondato a Milano la Celson, una delle prime case discografiche che agivano «secondo modelli simili a quelli sperimentati sul mercato americano» (De Luigi 2008, p. 15). Nel 1957 Guertler si sarebbe trovato per le mani la canzone «Come prima».

Nell'intenzione dei suoi autori doveva essere un tranquillo *slow*, adatto ai balli popolari della domenica pomeriggio, quando in sala si accendono le luci rosse. Non era ancora stata incisa da nessuno, quando la proposero a Gürtler, un nuovo editore di dischi che aveva fatto fortuna lanciando in Italia i Platters e che ora cercava anche un repertorio italiano.

Gürtler ascoltò la canzone, ma scosse il capo insoddisfatto: il suo primo disco italiano doveva essere meno banale e lamentoso. «Voglio qualcosa che abbia la forza e la cadenza di 'Only You' – disse – una nenia così è capace di cantarla anche il mio fattorino». «Non sbilanciarti troppo – obiettò un suo collaboratore – tu non lo sai, ma il tuo fattorino canta». (Berti 1960, p. 46)

L'editore convoca quindi il fattorino Antonio Lardera, che «ogni sabato sera canta per poche centinaia di lire nelle *balere* di periferia», e gli fa incidere «Come prima».

Lardera *sparò* la canzone a pieni polmoni, come era abituato a fare nelle *balere* senza acustica, dove per farsi sentire fino in fondo alla sala bisogna sgolarsi, non cantare. [...] Il buon Lardera non sapeva che in quel momento nasceva una nuova era della canzone italiana. (*Ibidem*)

Nel racconto di Berti, la prima tiratura dei dischi, inizialmente snobbata e rimasta invenduta, viene regalata da Guertler al circuito dei juke box, e in breve il brano esplode grazie al passaparola.

Questa storia contiene diversi elementi interessanti. L'origine proletaria e popolare del nuovo divo Tony Dallara (all'anagrafe, appunto, Antonio Lardera)

ci dice della diffusione della musica americana nelle periferie milanesi intorno al 1956-1957, nel momento in cui anche Celentano comincia a ottenere i primi riscontri di pubblico. L'estemporaneità e «l'autenticità» della performance (si canta forte per farsi sentire sopra gli strumenti elettrici), così come il successo che arriva «dal basso», dal pubblico dei giovani e non dai circuiti ufficiali e dal sistema dei media, rinforzano l'idea del fenomeno degli urlatori come «autentica» espressione del gusto giovanile. La storia, in effetti, ha diversi elementi in comune con il soggetto de *I ragazzi del juke box*, che uscirà l'anno dopo... Troppi per pensare a una coincidenza.

È probabile che questa storia circolasse già all'epoca dell'uscita del disco, dato che la ritroviamo appena un paio d'anni dopo. Seppur plausibile e sicuramente con elementi reali, il racconto è però, come ogni mito fondativo, troppo bello per essere del tutto vero. Come sempre, quando si tratta di canzone italiana, un particolare può diffondersi da una pubblicazione all'altra senza grandi controlli sulle fonti. Per smontare il racconto basterebbe notare come Dallara non debutti con «Come prima», ma abbia già esordito nell'ottobre del 1957, come affermano fra gli altri De Luigi (2008, p. 21) e lo stesso Borgna (1992, p. 244).⁴⁸ Una pubblicità a tutta pagina su *Musica e dischi* del marzo del 1958⁴⁹ elenca già quattro 45 giri *extended play*, e altrettanti 78 giri e 45 normali in cui «Tony Dallara canta con il complesso dei Campioni». Fra queste uscite, che devono arrivare nei negozi fra la seconda metà del 1957 e l'inizio del 1958, compaiono canzoni in napoletano e inglese («Maliziusella», «Nu tantillo 'e core», «Lonely Man», «The Last Round Up»)⁵⁰ e in italiano, fra cui «Come prima» (di Panzeri, Taccani e Di Paola), «My Tennessee» e «Ti dirò».⁵¹ Di due mesi dopo è la prima recensione su *Sorrisi e canzoni*, in cui Tony Dallara e i Campioni sono presentati come la «rivelazione musicale di queste ultime

⁴⁸ Che pure riporta l'aneddoto dell'audizione, riprendendolo da Berti (1960).

⁴⁹ *Musica e dischi*, n. 141, marzo 1958.

⁵⁰ I Campioni - Canta Tony Dallara, «Me piace sta vucchella» / «Che m'è mparato affà», Music 2210; «Che sbadato» / «Pecché nun saccio di», Music 2211; «Lonely Man» / «The Last Round Up», Music 2215; «Maliziusella» / «Nu tantillo 'e core», Music 2216, tutte del 1957, a 45 giri (Prigione & Aloï 2013).

⁵¹ I Campioni - Canta Tony Dallara, «Come prima» / «L'autunno non è triste», Music 2217, 45 giri; ML 2217, 78 giri; EPM 10-099, 45 giri EP (anche con «Maliziusella» e «Nu tantillo 'e core»). «Ti dirò» / «My Tennessee», Music 2218, 45 giri. Questi dischi escono probabilmente all'inizio del 1958, o alla fine del 1957.

settimane»⁵² grazie a «Ti dirò»: il loro disco in uscita è, appunto, «Come prima». Un lungo articolo, ancora su *Sorrisi e canzoni*, sembra confermare ulteriormente i sospetti sulla verosimiglianza della vicenda: Dallara infatti è descritto mentre nel settembre del 1957 (poco prima dell'incisione di «Come prima», che sarebbe avvenuta il giorno 18) si aggira per la Gallerie del Corso a Milano mentre cerca «con estrema pignoleria il “pezzo” fatto su misura per lui».⁵³

Quello che sicuramente è corretto nel «mito fondativo» del successo di Tony Dallara è il riferimento ai Platters, la cui influenza sulla produzione italiana di questi anni non può essere in alcun modo sottovalutata (CAPITOLO 6.3.4). Con «Only You» il gruppo centra nel 1957 un successo incredibile, vendendo «la cifra record di cinquantamila esemplari».⁵⁴ Il successo mondiale dei Platters è in buona parte legato alla loro presenza in *Rock Around the Clock / Senza tregua il rock and roll*, elemento che contribuisce a spiegarne la grande popolarità italiana in rapporto a quella di altri gruppi americani. La più facile adattabilità della formula di «Only You» e «The Great Pretender» – entrambe nel film – alla canzone di quel periodo fa probabilmente il resto: il ritmo lento o moderato permette di riservare ampio spazio alle fioriture della voce e di allungare le vocali finali, in luogo della scansione rapida di molti rock and roll che mette invece a dura prova la sintassi italiana.

In breve, il celebre «terzinato» (l'accompagnamento ribattuto in terzine, solitamente suonate dagli accordi del pianoforte, marchio di fabbrica già dello stile di Fats Domino, certo meno noto in Italia) e lo stile di canto di Tony Williams (il solista dei Platters) divengono una delle principali convenzioni formali da cui riconoscere un brano «americano», una sineddoche di «rock and roll» e un arrangiamento quasi obbligato per quanti ambiscano a confezionare brani di gusto «moderno». Al contrario, le armonie vocali da *doo woop* dei Platters, il loro marchio di fabbrica, dovevano suonare decisamente meno «nuove», dato che ad esempio il Quartetto Cetra ne dava da anni la propria

⁵² Rodolfo d'Intino, «Dischi della settimana», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 18, 4 maggio 1958, p. 18.

⁵³ Carlo Mori, «Cella e ramazza per Tony Dallara», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 42, 19 ottobre 1958, p. 11.

⁵⁴ Antonio Lubrano, «I cinque diavoli di “Only You”», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 40, 6 ottobre 1957. La cifra è ragguardevole, prima del boom del 1958.

versione, sulla scia soprattutto dei Mills Brothers. Dunque, ancora una volta, è la compresenza di elementi innovativi con altri avvertiti invece come «tradizionali» ad accompagnare il successo di una nuova musica.

Tanto la rapidità del successo dei Platters, quanto la canonizzazione di terzinato e cantare «singhiozzato» come elementi come tipici del nuovo filone «moderno» e «giovanile» della canzone italiana, ci vengono confermati dalla puntuale parodia che ne dà proprio il Quartetto Cetra, secondo un meccanismo ben rodato negli anni precedenti e che abbiamo già visto all'opera per «L'orologio matto». «Un disco dei Platters»⁵⁵ esce nel novembre del 1957. L'elemento parodico emerge sia dal terzinato (che nell'introduzione è affidato alle quattro voci, insieme alla sezione ritmica) sia dall'interpretazione «singhiozzata», che viene accentuata con effetto comico – fino a far suonare «Platters» come «Pla-a-ttèrs». I cliché giovanilisti – i blue jeans, il juke box, i dischi... – tornano a più riprese nel testo, e appaiono oramai ben associati con questo tipo di musica.

Qu-u-ando⁵⁶ nel mio ju-u-ke-box
c'è- un di-i-sco dei Pla-a-ttèrs
voglio riascoltare-e
soltanto “Only you-u”
sembra tornar l'esta-a-te
le miss con i blue-jeans fascia-a-te
i flirt, il rock and roll [...]

Gli stessi elementi presi in giro dai Cetra vengono codificati come convenzioni centrali del genere degli urlatori in seguito al successo di «Come prima». L'operazione che Guertler tenta con Tony Dallara è simile a quella tentata dal Quartetto: nei brani dei Campioni convivono elementi «moderni» e «tradizionali», ma senza intento parodico. Vengono infatti scelti brani napoletani e italiani «seri», con testi non imperniati su temi giovanilisti (come sono, ad esempio, i testi di Celentano negli stessi anni), e con un gusto melodico più compatibile con quello della canzone italiana. «Ti dirò» è una «canzone ritmo moderato» di Bracchi e D'Anzi, che fu incisa da Caterinetta Lescano nel

⁵⁵ Quartetto Cetra, «Un disco dei Platters» / «Non so dir “ti voglio bene», Cetra SP 93, 45 giri.

⁵⁶ Il singhiozzo sulla «u» di «Quando» avviene, in verità, solo nel secondo chorus: esattamente con lo «Only» in «Only You»!

1940 con l'orchestra di Pippo Barzizza.⁵⁷ «Come prima», si è detto, nasceva come un «tranquillo *slow*, adatto ai balli popolari della domenica pomeriggio» (Berti 1960, p. 46). Le somiglianze fra le due canzoni sono evidenti, a partire dal giro armonico, che sarebbe perfettamente adeguato per un brano jazz, o una canzone, degli anni trenta. «Ti dirò» comincia con quella che Tagg definisce «partenza charleston» (I-III, do – mi maggiore in tonalità di do), associata – appunto – con «i vecchi successi jazz» (Tagg 2011, p. 281). «Come prima» parte invece con una sequenza I-vi-ii-V (ovvero: un «giro di do»), che in questo caso evolve armonicamente e non è usato come «loop» di accordi, ma che comunque ritorna in avvio di ogni strofa. Lo hook (in entrambi i casi il titolo della canzone) è diverso, ma i due testi e le due melodie sono – se si esclude appunto l'attacco – quasi intercambiabili. Anche la tematica romantica è ben compatibile tanto con la tradizione italiana, quanto con la proposta dei Platters. Che il lancio di Tony Dallara cerchi di sfruttare l'onda del successo dei Platters (e la medesima formula) è evidente anche dal paratesto dei primi dischi, non intitolati al solista ma ai Campioni («canta Tony Dallara»). Chiamati da subito «i Platters italiani», Dallara e i Campioni sbarcano anche in Spagna con questo appellativo.⁵⁸

Innovativa è anche la grafica dei 45 giri extended play, soprattutto per un prodotto destinato ai giovani. Intanto, per la presenza una copertina vera e propria: fino al 1958 (e in parte anche dopo) la maggioranza dei 45 giri viene venduta in buste anonime, spesso con il solo logo della casa discografica. E poi perché l'immagine della cover non è quella del gruppo o del solista, ma una grafica non connessa con il contenuto del disco (se si esclude il rimando «sportivo»): un gruppo di giocatori di pallamano. Gli altri dischi dei Campioni con Dallara in questi anni riprendono la stessa iconografia, con altre immagini sportive: una vera novità, che riconosce con grande anticipo rispetto al resto del comparto la collezionabilità dell'oggetto-disco e la sua non-effimerità (FIGURA 7.6 e 7.7).

⁵⁷ Caterinetta Lescano, «Ti dirò», Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza, Parlophon GP93180, 1940, 78 giri.

⁵⁸ Lo si ritrova ad esempio nel testo di presentazione dell'edizione spagnola dell'EP di «Come prima»: I Campioni - Canta Tony Dallara, «Como antes», Zafiro Z-E25, 1957, 45 giri EP.

FIGURA 7.6. Copertina dell'EP con «Come prima».⁵⁹FIGURA 7.7. Copertina dell'EP con «Ti dirò».⁶⁰

Il successo di Dallara, che dà il la per quello degli urlatori, si comprende anche in rapporto al successo di Modugno: per quanto destinate a separarsi a breve, le due linee innovative della canzone italiana sono, per il momento, accomunate proprio dalla loro novità. La musica di Dallara, così come quella dei Platters e di Modugno, è il suono «moderno», il «simbolo della nuova generazione musicale»:

Insieme a Modugno [...] ci sono i Platters: i responsabili della “rivoluzione delle terzine”, i creatori dello stile “frenetico”, “trepidante”, il cui successo ha spazzato via i troppi languori e i falsi sentimentalismi dalle nostre canzoni.⁶¹

Del resto, il «terzinato» di pianoforte compare anche in «Nel blu dipinto di blu» e in «Piove» (scritta con Dino Verde), con cui Modugno bissa il successo a Sanremo l'anno successivo. In entrambi i casi lo si sente chiaramente nel chorus, in secondo piano, mentre la condotta ritmica è dettata da batteria e contrabbasso: non è dunque un terzinato canonico, ma è comunque una concessione al gusto dell'epoca. Il collegamento con i Platters – e con i significati di «americanità» e «modernità» che suggerivano – è comunque

⁵⁹ I Campioni - canta Tony Dallara, «Come prima» / «L'autunno non è triste» / «Maliziusella» / «Nu tantillo 'è core», Music EPM 10-099, 1958, 45 giri EP.

⁶⁰ I Campioni - canta Tony Dallara, «My Tennessee» / «Ti dirò» / «Brivido blu» / «Condannami», Music EPM 10105, 1958, 45 giri EP.

⁶¹ Rodolfo d'Intino, «Modugno e i cinque Platters scelti come simbolo della nuova generazione musicale», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 7, 15 febbraio 1959, pp. 18-19.

esplicito in «Piove», dove i «singhiozzati» abbondano (a differenza di «Volare», dove quello stile di canto è invece solo evocato). Per quanto accolta come diretto e atteso seguito di «Nel blu dipinto di blu», dunque, «Piove» è in realtà ben in linea con il gusto del 1959, post-Dallara.⁶² Ancora una volta, in questi anni, le diverse linee delle canzoni italiane, e con esse le diverse strategie di autenticazione, si sovrappongono e mescolano.

2.4.3. Il neologismo «urlatore»

Quello che manca dal «mito fondativo» del successo di Dallara è il termine «urlatore», che si afferma solo nel 1959. Fino a prova contraria, per tutto il 1958 il termine non è comune sulla pubblicistica musicale, né Tony Dallara viene accusato di «urlare» al suo debutto. Cosa che invece viene imputata, poco dopo, a Betty Curtis, che viene lanciata appunto come «la cantante che urla». È dunque ragionevole pensare che il termine derivi da lei, più che da Dallara.

Fino all'anno scorso [siamo nel 1958] Betty Curtis non aveva ancora trovato un proprio stile: cantava canzoni all'italiana con voce un po' mielata e con l'acutino finale: è stato suo marito [Claudio Celli, del Quartetto Radar] che le ha insegnato ad «urlare» e ad impostare le sue personalissime interpretazioni.⁶³

Riferimenti al «cantare sparato», all'«urlare», al «genere dell'urlo» compaiono a più riprese sulle fonti fra l'autunno del 1958 e il 1959. Al Sanremo del 1959, quello di «Piove», prende parte anche la Curtis, presentata come uno dei «giovani leoni» della canzone italiana:⁶⁴ interpreta «Nessuno», che sarà poi portata al successo da Mina in una versione decisamente più «singhiozzata» (Facci & Soddu 2011, p. 113-114). La diffusione del neologismo «urlatore» si può datare proprio all'inizio di quell'anno,⁶⁵ e il termine diventa di uso comune sui giornali a partire da maggio-giugno. La definizione di «urlatori» compare ne *I*

⁶² Si veda l'analisi che di «Piove» fa Liberovici in Straniero et al. 1964, pp. 120 e sgg. Pur dalla prospettiva «adorniana» della critica, il compositore non sbaglia nel mettere in relazione il brano con il gusto dell'epoca, e con altri brani coevi.

⁶³ «La reginetta del “juke box”», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 41, 12 ottobre 1958, p. 24.

⁶⁴ Cate Messina, «I “giovani leoni” danno l'assalto alla roccaforte della canzone italiana», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 7, 15 febbraio 1959, pp. 2-7.

⁶⁵ Una delle prime attestazioni ritrovate è in: M.A., «Gassman ha dato tutto se stesso in una lieta scorribanda musicale», *Stampa sera*, 18-19 febbraio 1959, p. 5. Il termine, fra virgolette, definisce Tony Dallara.

ragazzi del juke box, che esce in agosto.⁶⁶ In estate, con il lancio di nuovi «assi dell'urlo» sulla scia del successo di Dallara e Curtis, il nuovo genere è già definito con confini piuttosto precisi.

Con l'apertura agli urlatori nel 1959 Sanremo mostra per la prima volta un'attenzione alle novità musicali e a pubblici diversi da quello della canzone «all'italiana». Coerentemente, il Festival rafforza la linea della doppia interpretazione dei brani, che da «moderna» contro «tradizionale» (o da «ritmo» vs. «melodia») sottintende ora anche un'opposizione fra «urlo» e «melodia». Questo processo è appena all'inizio nel 1959: la Curtis a Sanremo è presentata sì come rivale di Nilla Pizzi, ma è abbinata con Wilma De Angelis (più anziana di cinque anni, ma non sicuramente un emblema della «tradizione» in quel momento). La sua presenza, comunque, passa in secondo piano vista la netta vittoria di Modugno. Nell'edizione del 1960, al contrario, l'opposizione fra «urlo» e «melodia» è resa esplicita dalla vittoria finale di «Romantica», cantata dal debuttante a Sanremo Tony Dallara⁶⁷ e da Renato Rascel. Roberto Agostini (2014) ha condotto una efficace analisi comparata delle due versioni, mostrando le diverse convenzioni connesse con le due correnti di gusto, ma anche come non sia possibile opporre in termini assoluti i «melodici» agli «urlatori», e come elementi contraddittori possano essere, ancora una volta, riconosciuti. Ad esempio, è Rascel a essere accompagnato dall'orchestra più «moderna», mentre Dallara è abbinato a quella di Cinico Angelini.

Il fatto che i giovani cantanti emersi intorno al 1959 – oltre a Dallara, Betty Curtis, Joe Sentieri, Ghigo,⁶⁸ Brunetta, Mina... – siano accusati di «urlare» è di per sé un elemento degno di attenzione. Da dove arriva questa idea? Intorno al 1965, le prime tracce di uno «stile urlato» sono ricondotte da Biamonte agli «shouters», ovvero quei

cantanti negro-americani alla Joe Turner, Sister Rosetta Tharpe, ecc., i quali seguono un tipico, popolaresco stile di canto, oscillante fra un suono fondamentale “certo” e la sua

⁶⁶ Furio Ciolli, «I cantanti che urlano diventano attori», op. cit.

⁶⁷ Dallara non partecipa a Sanremo nel 1959, probabilmente, perché impegnato nel servizio militare.

⁶⁸ Alcuni degli «urlatori» erano già attivi negli anni precedenti come cantanti di rock and roll: è il caso di Ghigo, o di Clem Sacco.

terza *blues* “incerta”, ottenendo effetti enfatici ed eccitanti.
(Biamonte [1965] 1975b)

Il termine «urlatore» – sempre secondo Biamonte – indica quel cantante che «anche senza rifarsi alle tradizioni popolari, “grida” le sue interpretazioni, distaccandosi in questo sia dallo stile dei cantanti “confidenziali”, sia da quello degli stornellatori e degl’imitatori dei tenorini di grazia» (*ibidem*). Tuttavia se l’origine del termine (che si può immaginare sia stato «inventato» da qualche giornalista o discografico), può essere ricondotta ai *blues shouters*, è altrettanto certo che tale collegamento non fosse evidente al pubblico italiano del 1959. Soprattutto, è piuttosto controverso che possa essere ricondotto allo stile vocale di Tony Williams o Tony Dallara. Che cosa significa, cioè, nel 1958-1959, in Italia, affermare che un cantante «urla»? Anche con i parametri dell’epoca è piuttosto controverso affermare che Dallara o Betty Curtis, o Mina, «urlino». Il riferimento allude piuttosto a uno stile «moderno» di cantare, ad alto volume, opposto alla vocalità tipica della canzone all’italiana. Che lo stile «urlato» sia segno di modernità lo si evince anche prima del lancio degli urlatori: di Flo Sandon’s e della sua interpretazione di «Mama Guitar» si dice ad esempio che è «modernissima e giustamente “schouting” [sic], urlata». ⁶⁹ Anche lo stile di Domenico Modugno, seppur non sia ancora associato a quello degli urlatori (che non hanno ancora debuttato quando il «cantante chitarrista» sbanca a Sanremo) è presentato soprattutto *in alternativa* allo stile di canto «italiano». La rottura delle convenzioni della canzone italiana passa soprattutto dalla rottura delle convenzioni connesse con la vocalità. «Urlare» significa innanzitutto *non cantare «all’italiana»*.

Al contempo, il termine «urlatore» riesce a mantenere un significato vagamente dispregiativo. Rimanda, come suggerisce lo stesso Biamonte, anche alle «tradizioni popolari», dove interpretazioni «urlate», a voce piena, o di gola, sono piuttosto comuni (a esse si rifaceva sicuramente Domenico Modugno, almeno nella prima parte della sua carriera). Anche in questo il significato è oppositivo allo stile «all’italiana». Sul fatto che il termine fosse percepito come dispregiativo già all’epoca (cosa che è comunque facilmente intuibile) ci

⁶⁹ Rodolfo d’Intino, «I dischi della settimana», recensione di Flo Sandon’s, «Mama guitar», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 4, 26 gennaio 1958, p. 18.

conforta un'intervista, in cui una Betty Curtis «arrabbiatissima» rivendica di saper cantare.

Pagherei sapere [sic] chi ha inventato questa storia. Io urlare? Io una Tony Dallara in gonnella? Prima di tutto, io sono una professionista: canto da cinque anni, anche se il successo mi è arriuso solo quando ho avuto la possibilità di lanciare una canzone adatta alla mia voce. E poi io non urlo, canto.⁷⁰

Ci si potrebbe allora chiedere perché si affermi il termine «urlatore», se ne sono evidenti le connotazioni dispregiative già nel 1959. La risposta, probabilmente, va cercata nelle ambivalenti politiche che l'industria della canzone tiene in questi anni nei confronti delle novità, e in particolare di quelle connesse con la musica dei giovani.

Nella sua «Fenomenologia dell'urlatore», Giorgio De Maria, partendo dalle note considerazioni sul canto di Alan Lomax, collega lo stile urlato all'alienazione della società contemporanea, e spiega l'«urlo» come una «sorta di rivincita nei confronti della società industrializzata», in cui l'urlatore «[regredisce], almeno nelle intenzioni, allo stadio primitivo» (Straniero et al. 1964, p. 300). C'è, nella definizione di «urlatore», anche questo tipo di pregiudizio «primitivista», che ritorna sottotraccia, o in maniera implicita, in molti scritti dell'epoca. È un pregiudizio ben associato con il rock and roll, come lo era stato prima con il jazz: per l'alto volume, per gli schemi iterativi della musica, per la presenza del ritmo come elemento centrale, per la centralità del corpo... È quasi ovvio, allora, che il termine «urlatore» evochi scenari di devianza giovanile e serva a alimentare il panico morale collegato. Gli urlatori compaiono spesso nel già citato testo di Simonetta Piccone Stella (1993).

La Rai minacciava di mettere in quarantena gli urlatori, escludendoli dalle trasmissioni di dischi. Si diceva: gli urlatori danno alimento ai juke box, i juke box attirano i giovani scioperati, gli aspiranti teppisti e anche quelli in attività di

⁷⁰ Franca Angelini, «Insomma Betty Curtis urla o non urla?», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 52, 28 dicembre 1958, pp. 6-7.

servizio: dunque si può sostenere che gli urlatori contribuiscono a scatenare i giovinastri?⁷¹

Addirittura, viene riportato, nel 1959 sarebbe promosso un «raduno» degli urlatori per discutere precisamente di questa etichetta, poiché il termine «evoca apparentemente idee di agitazione» (p. 254). Ancora nel giugno del 1960, in occasione della discussione sul bilancio del Ministero dello Spettacolo, un deputato democristiano (Carlo Cibotto), deplora la «presenza assidua sui teleschermi di “urlatori e urlatrici”», e pochi mesi dopo fa lo stesso il missino Clemente Manco (Piazzoni 2011, p. 533).

In realtà, il termine «urlatore» potrebbe essere stato scelto proprio per la ragione opposta: per lanciare un filone italiano di musica giovanile che fosse *altro* dal rock and roll. Se l'etichetta «rock and roll» arrivava in Italia con un corredo semantico di cinema sfasciati e gioventù bruciata, oltre che con connotazioni sessuali (per quanto puntualmente rimosse nelle traduzioni italiane), «urlatore» è al contrario termine bonario e paternalista, quasi ironico nell'alludere all'istintualità del canto e dello spirito giovanili.

Questa connotazione diminutiva diventa chiara se si considera come gli urlatori fossero presentati dai media nel corso di tutta la loro storia. È, in verità, una storia piuttosto breve: il termine appare in disuso già nei primi anni sessanta, e quanti fra i cantanti del «genere urlato» sopravvivono a quella prima stagione o cambiano genere (Gaber, Mina), o non vengono più identificati come «urlatori» (Celentano, per esempio). Eppure, sin dal successo di Dallara e Betty Curtis, è davvero facile riconoscere una strategia rassicurante nella costruzione dell'immagine pubblica di questi cantanti. Dallara – oltre a cantare brani romantici e legati alla tradizione della canzone italiana e napoletana (e cosa c'è di più rassicurante?) – appare da subito come un bravo ragazzo dalla faccia campagnola, che veste con giacca e cravatta, per quanto di un elegante taglio moderno. Come già avvenuto a Elvis negli Stati Uniti, viene anche a più riprese fotografato in divisa durante il servizio militare. Di Celentano, uno dei pochi urlatori maschi di successo a essere evidentemente sessualizzato, è nota la fede

⁷¹ Oggi, novembre 1959. Citato in Piccone Stella 1993, p. 254. La «censura» da parte della Rai è anche commentata (e smentita) in: Rodolfo d'Intino, «Niente silenziatore per gli assi dell'urlo», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 37, 13 settembre 1959, pp. 6-7.

cattolica (Simonetta 1966). E se le sue performance «molleggiate» potevano certo creare qualche imbarazzo, si dice allora che «piace ai nonni», e che è

un ragazzo semplice e senza grilli. Non beve, non fuma. Non ha sogni di grandezza. Mette i soldi che guadagna in banca per comprare una villetta in periferia a sua madre. [...] anche se è un autorevole squarciagola [sic], Celentano sembra uscito fresco dalle pagine di De Amicis.⁷²

Di tutti gli urlatori si rileva l'origine popolare: Dallara lavora come fattorino, Joe Sentieri come scaricatore, Celentano come orologiaio... Gaber, che è più giovane ed è studente, è però

un ragazzo che ogni madre darebbe in sposo a sua figlia: frequenta il III anno di Economia e Commercio all'Università Bocconi di Milano e alterna alla sua attività di cantante un'altra, più borghese, di ragioniere.⁷³

Per le urlatrici il tema è ancora più spinoso, vista l'arretratezza della condizione femminile in Italia e le caratteristiche immorali associate con il primo rock and roll (che non a caso negli Stati Uniti è un fenomeno esclusivamente maschile). Le esibizioni di Mina, Brunetta, Betty Curtis, Jenny Luna violano evidentemente numerosi tabù comportamentali e sessuali. Nello stesso 1959 crea scandalo la canzone «Tua» di Malgoni e Pallesi, cantata da Julia De Palma.⁷⁴ Non è però tanto il testo a destare l'attenzione dei censori della Rai, quanto la presunta interpretazione «sexy» che ne avrebbe dato la cantante. Il caso della De Palma, però, viola un diverso tipo di tabù: è una donna adulta, oggetto di sguardo e di desiderio adulto, di quello che Eco ([1964] 2008, p. 290) chiama «sana tendenza erotica». ⁷⁵ Eco, parlando del «richiamo [sessuale] sfumato e impreciso» esercitato da Rita Pavone (che debutta qualche anno dopo, nel 1963, e non è quindi un'urlatrice), la definisce «la prima diva della canzone che non fosse donna» (*ibidem*): cioè, la Pavone è un oggetto di desiderio sessuale che fa

⁷² Franca Angelini, «Celentano va lontano», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 41, 11 ottobre 1959, pp. 3-4.

⁷³ Rodolfo d'Intino, «Niente silenziatore per gli assi dell'urlo», *op. cit.*

⁷⁴ Giorgio Mottola, «La canzone in camicia da notte», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 9, 1 marzo 1959, p. 12.

⁷⁵ Scelta lessicale che non piacerebbe agli studiosi di *gender*, ma si era negli anni sessanta...

leva su meccanismi non socialmente accettabili, tabù, legati a uno sguardo quasi pederotico. Come la Pavone qualche anno dopo, alcune urlatrici sono però adolescenti o giovani donne: Brunetta ha quattordici anni nel 1959, Mina esordisce appena maggiorenne. E tuttavia sono sessualizzate in modo diverso dalla Pavone, e violano tabù ancora diversi, legati alla performance del *genere sessuale*. Adottano cioè atteggiamenti maschili, rompendo allo stesso tempo tanto con la prossemica dei cantanti «tradizionali», quando con quella socialmente accettabile per una donna: si fanno fotografare e filmare con pantaloni e abiti maschili, portano i capelli corti, assumono pose scomposte, con la bocca spalancata (mentre, appunto, *urlano*), si comportano da «ragazzaccio». Come la Mina di «Nessuno», che «vicino a un juke-box dondola testa, braccia e spalle come Elvis, mostrando senza alcun imbarazzo ascelle non depilate» (Gallone 1998, p. 104).

L'immagine pubblica che viene costruita delle urlatrici è allora – in contrasto – quella della brava ragazza, della donna di casa. Betty Curtis è sposata con il cantante Claudio Celli del Quartetto Radar, viene intervistata insieme a lui, e di lei si dice che non urla veramente, «perché è una signora troppo gentile ed educata per farlo». ⁷⁶ Si guadagna anche la copertina di *Sorrisi e canzoni*, fotografata con grembiule e foulard in testa mentre è intenta alle faccende domestiche «in uno dei rari momenti di libertà che i suoi impegni le consentono» (FIGURA 7.8). ⁷⁷ Jenny Luna, ⁷⁸ la «regina dello strillo», è in realtà

l'assennata mogliettina del sassofonista Frigeri (e forse all'origine della sua decisione di cantare c'è appunto il desiderio di passare tutte le serate accanto al marito). ⁷⁹

Mina, «con la sua aria monellesca, è soltanto l'allegria e sportiva figlia di un ricco industriale cremonese», ⁸⁰ Brunetta è la figlia del «signor Giulio, provetto

⁷⁶ Franca Angelini, «Celentano va lontano», op. cit.

⁷⁷ Copertina, *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 19, 10 maggio 1959, p. 1.

⁷⁸ Sia Betty Curtis che Jenny Luna sono, comunque, donne adulte, a differenza di altre urlatrici.

⁷⁹ Rodolfo d'Intino, «Niente silenziatore per gli assi dell'urlo», op. cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

suonatore di violoncello [che] ama la musica classica, ma non per questo condanna le frenetiche esibizioni ritmiche dei suoi figli». ⁸¹



FIGURA 7.8: Betty Curtis sulla copertina di *Sorrisi e canzoni*.

Il messaggio, insomma, è lo stesso che si trovava alla fine de *I ragazzi del juke box*. Gli urlatori sono, in fondo, «bravi ragazzi», come lo sono i ragazzi che li ascoltano. A questo punto, risulta difficile credere che dietro l'adozione e il successo del termine «urlatore» da parte dell'industria del disco e della pubblicitaria non ci sia anche la volontà di sgombrare il campo da ogni possibile associazione con teppisti e teddy boys. Una scelta *politica*, che è all'origine anche dell'introduzione di un altro neologismo, di successo ancora maggiore, cui è dedicato il prossimo paragrafo.

⁸¹ Giuseppe Tabassi, «Le BB della nuova ondata», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 46, 15 novembre 1959, pp. 2-3.

2.5. I cantautori⁸²

2.5.1. I cantautori prima di «cantautore»

Le narrazioni sulla canzone italiana hanno da sempre dato ampio spazio ai cantautori, rintracciandone le origini più dirette in Domenico Modugno, o in figure importanti della canzone del novecento come Armando Gill, Rodolfo De Angelis e altri, se non – specialmente dagli anni settanta in poi – riconducendone l'ispirazione direttamente alla notte dei tempi, ai bardi omerici e ai trovatori (CAPITOLO 10.3). Tuttavia, il processo per cui i cantautori assumono, nella cultura italiana, lo status di veri e propri «poeti», «intellettuali della canzone» (Borgna 1992, p. 278; Salvatore 1997, p. 46), e la «canzone d'autore» diventa una tradizione «indigena e (nazional)popolare» di cultura della canzone (Plastino & Santoro 2007, p. 386) è comprensibile solo se se ne osservano le origini, che possono essere rintracciate proprio fra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta.

È piuttosto facile trovare, nelle narrazioni sulla canzone d'autore, riferimenti all'inaudito impatto che la «nascita» della «scuola di Genova» ha sulla popular music italiana: Bindi, Tenco, De Andrè, Paoli (più Endrigo, Gaber e Jannacci, solitamente associati alla medesima corrente) sono i protagonisti di quella che è solitamente descritta come una vera rivoluzione nella storia della canzone italiana. L'idea stessa di una «scuola» – per quanto in parte fondata: questi musicisti si conoscevano e frequentavano – è ingannevole e sembra suggerire, specie nei discorsi non specialistici, una qualche azione orchestrata, un movimento con finalità e poetiche comuni. Spesso viene anche ricordato il ruolo di due discografici, Nanni Ricordi alla Ricordi di Milano e Vincenzo Micocci alla Rca di Roma, descritti ora come «inventori», ora come «padri» dei cantautori.

In realtà, si è sostenuto, nessun genere «nasce», né tantomeno può essere «inventato». Casomai, si può «inventare» un termine, un'etichetta di genere, che insieme conferisca coerenza a fatti musicali già percepiti come affini, faciliti la strutturazione delle convenzioni già condivise, e contribuisca a

⁸² Un primo nucleo iniziale della ricerca per questo capitolo, e per il successivo sulla canzone d'autore (CAPITOLO 10), risale ai miei lavori di tesi triennale e specialistica, presso l'Università di Torino. I risultati sono stati in parte esposti in Tomatis 2010 e Tomatis 2014c.

determinare fatti e pratiche musicali successivi. Il caso di «cantautore» è da questo punto di vista esemplare: fra le etichette che in questi anni ridisegnano le tassonomie della canzone, «cantautore» è quella destinata alla storia più fortunata. Ancora oggi non solo il termine – introdotto nella lingua italiana nel 1960 – è di uso comune, ma le implicazioni estetiche che a esso sono collegate a partire da quel momento condizionano e organizzano la produzione musicale a più livelli. Come sono etichettati, allora, i futuri cantautori *prima* di essere dei «cantautori»? Secondo quali parametri sono valutati e recepiti? Quando avviene – se avviene – un passaggio a interpretazioni diverse e nuove? Se è unanimemente riconosciuto che l'arrivo al successo della prima generazione di cantautori abbia segnato un punto di svolta nella storia della canzone italiana (e sarebbe difficile negarlo), tuttavia è stata data poca attenzione alla fase «di passaggio» fra il debutto sulla scena di questi musicisti e il loro successo *in quanto cantautori*. Se si osservano con attenzione i discorsi sulla loro musica in questa fase, ci si trova a documentare una di quelle «crisi di identità» che accompagnano la genesi di una «unità culturale» (Altman 2004b). Proprio su questa zona grigia, in cui diverse etichette di genere, diversi significati, diverse estetiche appaiono in competizione fra loro, si concentrerà la prima parte di questo paragrafo.

2.5.2. Quattro debutti: Gaber, Meccia, Bindi, Paoli

Se di norma i cambiamenti a livello di storia culturale riguardano processi di lungo periodo, la ristrutturazione delle tassonomie della canzone italiana sembra avvenire nell'arco di un paio d'anni, fra il 1958 e l'inizio del 1961. Per quanto riguarda il concetto di «cantautore», le modifiche più sostanziali nell'organizzazione semantica del campo musicale si consumano nel giro di qualche mese, in parallelo all'esordio e al successo di alcuni musicisti (come ben chiarisce la tabella in APPENDICE alla fine del capitolo). Questo paragrafo si concentrerà sul debutto dei quattro «cantautori» più visibili sui giornali fra 1959 e 1960: Gianni Meccia (Rca), Giorgio Gaber, Umberto Bindi e Gino Paoli (Ricordi).

GIORGIO GABER

Giorgio Gaber, già da tempo attivo sulla scena milanese (era al primo Festival del rock and roll nel 1957, quello che aveva sancito il successo di Celentano) viene lanciato da Ricordi come urlatore. È, anzi, uno dei volti che Ricordi sceglie per il suo ingresso nella discografia, in occasione del centocinquantésimo anniversario dalla fondazione della Casa. Negli stessi mesi in cui le pubblicità su *Musica e dischi* annunciano al pubblico degli operatori la nascita del nuovo soggetto sul mercato del disco, la foto di un Gaber diciannovenne – accoppiata a quella di Ornella Vanoni – annuncia i primi titoli dell'etichetta.⁸³ Siamo alla fine del 1958: negli ultimi mesi di quell'anno fanno in tempo a uscire a nome di Giorgio Gaber due brani in italiano (fra cui «Ciao ti dirò») e altrettanti in inglese.⁸⁴

Un anno dopo, nell'autunno 1959, «Ciao ti dirò» è già diventata «l'inno degli urlatori»,⁸⁵ anche grazie all'incisione di Celentano,⁸⁶ e Gaber è descritto come un innovatore del filone lanciato da Tony Dallara. È alla fine del 1959 che qualcosa cambia: Gaber incide «Geneviève»,⁸⁷ guadagnandosi l'appellativo di «urlatore sentimentale».

Gratta l'urlatore e troverai il romantico. [...]egli urlatori più avvertiti e sensibili questo è un modo [...] di esprimere un sentimento di cui, magari, ci si vergogna. L'ultima riprova è fornita da Giorgio Gaber, l'urlatore sentimentale n. 1. Ascoltate il suo ultimo disco con la canzone «Geneviève», da lui stesso composta. È un tema dolce e tenero come il marzapane, che il giovane cantante interpreta con finissimo gusto.⁸⁸

La canzone «Geneviève» [...] si potrebbe definire il debutto di un nuovo Giorgio Gaber, come autore e cantante di canzoni

⁸³ *Musica e dischi*, dicembre 1958.

⁸⁴ Raccolti in due 45 giri e un EP da quattro titoli: Giorgio Gaber e la sua Rolling Crew, «Ciao ti dirò» / «Da te era bello restar», Ricordi SRL 10-010, 1958, 45 giri; «Be Bob a Lula» / «Love Me Forever», Ricordi SRL 10-011, 1958, 45 giri; *Ciao, ti dirò*, Ricordi ERL 10-009, 1958, 45 giri EP.

⁸⁵ Rodolfo d'Intino, «Dischi della settimana», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 37, 13 settembre 1959, p. 29.

⁸⁶ Adriano Celentano, «Ciao ti dirò» / «Un'ora con te», Jolly J 20057, 1959, 45 giri.

⁸⁷ Giorgio Gaber, «Geneviève» / «Desidero te», Ricordi SRL 10-066, 1959, 45 giri.

⁸⁸ Rodolfo d'Intino, «Dischi della settimana», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 47, 22 novembre 1959, p. 29.

lente e sentimentali: e come debutto meglio non poteva riuscire.⁸⁹

Non è ozioso notare, alla luce di quanto detto circa la «francesità» come strategia di autenticazione (CAPITOLO 7.2.3), come la svolta di Gaber avvenga nel segno di un nome di donna francese, piuttosto che inglese o italiano (la canzone avrebbe avuto successo con – ad esempio – «Marilù», o «Peggy Sue» al posto di «Geneviève»?). Un anno dopo, in concomitanza con l'introduzione della parola «cantautore», Gaber può affermare in un'intervista di non ritenersi un urlatore.

Trovo sbagliato tenersi legato troppo a un solo genere, come fa per esempio il mio amico Celentano. Del resto, non credo si possa fare una distinzione netta tra *urlatori* e *melodici*. Io, per esempio, non mi ritengo un urlatore.⁹⁰

«Geneviève» rappresenta allora un momento di svolta nella carriera di Gaber, e segna l'avvio di un possibile riposizionamento estetico (dall'«urlo» alla «melodia») suo, e degli urlatori in generale, nelle percezioni del pubblico. Il successo della canzone arriva anche in concomitanza con l'ondata moralizzatrice nei confronti degli urlatori: il fatto che Gaber *componga* un motivo «tenero come il marzapane» è la riprova che «l'urlatore milanese [...] è un bravo, pacato, riflessivo ragazzo, nient'affatto “scatenato” e niente affatto “ribelle”. Anzi, un po' timido, diremmo, un po' schivo».⁹¹

GIANNI MECCIA

Gianni Meccia era arrivato a Roma da Ferrara per tentare la carriera nello spettacolo (fu anche, occasionalmente, attore; Becker 2007). Esordisce su disco nel 1959 per la RCA Italiana, con uno stile, un personaggio e un target di pubblico diversi da quelli coevi di Gaber, di cui è più anziano di ben otto anni. Lo fa con un brano decisamente particolare per il mercato italiano, anomalo tanto per il testo quanto per la musica: «Odio tutte le vecchie signore», che esce

⁸⁹ Enzo Sartorio, recensione a «Geneviève» / «Desidero te», *Musica e dischi*, n. 163, gennaio 1960, p. 58.

⁹⁰ Mino Celli, «Il ragioniere sentimentale non ha tempo per gli esami», *Il Musichiere*, 17 settembre 1960, pp. 25.

⁹¹ *Ibidem*.

nel febbraio del 1959.⁹² Per farsi un'idea del tono del pezzo, vediamo una sezione della seconda strofa e del bridge (anche se è difficile ricondurre la canzone a una forma canonica).

[chorus 2]
 Odio tutte le vecchie signore
 non posso vedere le brutte signore
 Sulla spiaggia la ciccione / nel costume si dimena
 E la secca fa la morte ricordare.
 O magari si potessero annegar!
 [parlato] Aiuto! Glu glu gluuu... vi sta bene ciccione, befane!

[bridge]
 Siete tonde straripanti magre secche senza denti
 maliziose prepotenti velenose ed altro ancor [...]

Il testo satirico, da un lato, iscrive «Odio tutte le vecchie signore» in un repertorio da cabaret di gusto adulto. Nella stessa direzione vanno gli inserti parlati e l'arrangiamento per sola chitarra classica, suonata dallo stesso Meccia: lo stile di accompagnamento può rimandare a Brassens, per il tipo di accordi e lo stile chitarristico, con gli accenti sul levare.⁹³ A Brassens rimanda anche il soggetto e lo stile della narrazione: per la sua misoginia ironica e violenta (che certo non favorì la diffusione della canzone), per l'invenzione linguistica, per il lessico desueto, «Odio tutte le vecchie signore» non sfigurerebbe nel repertorio del cantante francese, pur mostrando una certa ingenuità di fondo. Coerentemente con questa linea interpretativa, il disco esce a nome «Gianni Meccia e la sua chitarra», e ancora nell'anno successivo Meccia è un «cantante-chitarrista».

Il cantante-chitarrista Gianni Meccia si è imposto da qualche tempo all'attenzione degli appassionati di musica leggera per

⁹² Gianni Meccia e la sua chitarra, «Odio tutte le vecchie signore» / «Diomira», RCA 45 No768, 1959, 45 giri. La Discografia della canzone italiana riporta invece il numero di catalogo 45CP 82, che data l'uscita nel 1960, dopo altri due singoli: «Jasmine» / «I soldati delicati», RCA Camden 45 CP 42, 1959, 45 giri; e «Aiuto» / «Io dico no», RCA Camden 45 CP 81, 1960, 45 giri; discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=3727; accesso: 14 ottobre 2015. Si veda anche Prigione & Aloï 2013. Tuttavia, deve trattarsi di una ristampa, con copertina diversa. La prima versione presenta grafica semplice con titoli in nero su bianco e giallo; la seconda, nella serie Camden, una foto di Meccia di fronte a un microfono. Si trova traccia dell'uscita del primo 45 giri (con il primo numero di catalogo) su *Musica e dischi* nel febbraio del 1959.

⁹³ Lo si può verificare anche nella clip del brano che compare in *I ragazzi del juke box*.

una serie di composizioni umoristiche ma al tempo stesso delicatamente poetiche.⁹⁴

In questi anni, Meccia è spesso fotografato con la chitarra (acustica o classica), cosa che vale anche per Giorgio Gaber (acustica, ma soprattutto elettrica: «Giorgio Gaber, la sua chitarra e I Cavalieri» si legge su alcuni dei suoi primi 45 giri).⁹⁵ La dizione e il modo di cantare di Meccia, poi, possono rimandare sia a Buscaglione, sia a Modugno (quest'ultimo richiamato soprattutto nell'urlo finale di «Odio tutte le vecchie signore»: «vi odiooooo!»). Quella di Meccia è comunque una voce da attore, sicuramente impostata nella dizione ma naturale nel canto e nella transizione da parlato a cantato. Una voce di gola, senza birignao o impostazione tenorile.

Allo stesso tempo, altri elementi di Meccia alludono a convenzioni del genere degli urlatori. Per restare al brano in analisi, il tema è perfettamente inscritto nelle istanze «anti-matusa» del gusto giovanile dell'epoca. Anche la registrazione della voce, con molto riverbero, rimanda più alle produzioni americane contemporanee che non a quelle italiane, o a quelle di Brassens. Del resto, la Rca italiana e i suoi studi potevano usufruire di tecnologia all'avanguardia, ed è più che ragionevole che cercassero di ricreare quei suoni (ricordiamo che la Rca pubblicava anche i dischi di Elvis, fra gli altri). Meccia è dunque anche un urlatore: «Odio tutte le vecchie signore» compare ne *I ragazzi del juke box*, e Meccia figura nei titoli di testa (pur non essendo fra i personaggi). Recita, invece, in *Urlatori alla sbarra* (1960) a fianco di Celentano, Mina e altri urlatori, e ancora in *Io bacio... tu baci*, di Piero Vivarelli (1961), e firma come autore brani portati al successo da urlatori («Folle banderuola» per Mina, ad esempio). Ancora dopo l'introduzione del neologismo «cantautore», Meccia è presentato come alfiere delle novità, delle «armonie moderne [...] contro le influenze melodiche».⁹⁶ Le canzoni con cui raggiunge il successo nel 1960 – «Il barattolo» su tutte – rappresentano, almeno nell'impostazione

⁹⁴ «Un barattolo che suona», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 23, 5 giugno 1960, p. 25.

⁹⁵ Giorgio Gaber, la sua chitarra e I Cavalieri, «Priscilla» / «Rhum e Juke Box», Ricordi SRL 10-036, 1959, 45 giri.

⁹⁶ Rodolfo d'Intino, «Gianni Meccia. Dalle “vecchie signore” agli “angeli che sussurrano”», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 50, 11 dicembre 1960, p. 3.

vocale, la sintesi di uno stile da urlatore (magari «sentimentale», alla Gaber), con uno da «cantante-chitarrista».

UMBERTO BINDI

A fianco di Meccia, in *Urlatori alla sbarra*, c'è anche Umberto Bindi. Bindi ha esordito come autore negli anni precedenti: sua è, ad esempio, la garrula musica de «I trulli di Alberobello», a Sanremo nell'anno di «Nel blu dipinto di blu». «Arrivederci» esce nell'aprile del 1959: il pezzo porta Bindi al successo soprattutto grazie alla versione che ne dà Don Marino Barreto Jr.,⁹⁷ ma è bene soffermarsi un momento sulla versione incisa dal cantante genovese, che si trova su un singolo e su un EP pubblicati da Ricordi nel 1959.⁹⁸ Anche in questo caso, si possono trovare ragioni per l'inclusione di Bindi nel filone coevo degli urlatori.

La voce di Bindi è l'elemento che più di tutti attrae l'interesse dei commentatori suoi contemporanei. Lo si apprende dalle cronache dei primi concerti, probabilmente organizzati dalla Ricordi nella primavera del 1959 per presentare alla stampa il nuovo membro della scuderia, in concomitanza con l'uscita del suo primo singolo.

Ecco una voce veramente nuova

Umberto Bindi è stato definito “la voce che sconvolge”. È diventato cantante per un puro caso: due mesi fa presentò a una casa musicale le sue composizioni. Il maestro Boneschi, presente all'audizione, lo consigliò di cantare lui stesso le sue canzoni. [...]

Bisognerebbe mettersi d'accordo sulla parola “cantare”: in effetti le canzoni di Umberto Bindi sono un cocktail di parole, di grida, di silenzi, di musica, di sguardi di gesti. La sua preoccupazione non è l'acuto, non è la “modulazione pastosa”.⁹⁹

E qualche anno dopo, forse ricordando il medesimo spettacolo, così si esprime un critico su *Discoteca*:

⁹⁷ Don Marino Barreto Jr. e il suo complesso, *Arrivederci*, Philips 431 013 PE, 1959, 45 giri EP.

⁹⁸ Umberto Bindi, «Arrivederci» / «Odio», Ricordi SRL 10-029, 1959, 45 giri; *Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni* («Arrivederci» / «Odio» / «Nuvola per due» / «Amare te»), Ricordi ERL 126, 1959, 45 giri EP.

⁹⁹ Rodolfo d'Intino, «Ecco una voce veramente nuova», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 21, 24 maggio 1959, p. 20.

[...] quella sua voce agra, ruvida, acerba, quasi sdrucita e lacera, produsse [...] un effetto straordinario sul pubblico che gremiva la sala e che certo non s'aspettava una prova così originale.¹⁰⁰

Come suonava, dunque, la voce di Bindi agli ascoltatori del 1959? Sicuramente, non come una voce da cantante tradizionale. Bindi riprende qualcosa dell'idioletto vocale di Modugno (ad esempio, le «o» chiuse, che si possono anche riconoscere in Meccia), ma senza che questo vezzo gli provenga da un'impostazione da attore, che era sia del pugliese, sia di Meccia. Il modello potrebbe essere – come suggeriscono anche le strutture accordali – un certo tipo di interpretazione da ballad confidenziale, da crooner, alla Nat King Cole. Modello che si riconosce, fuori di dubbio, nella versione di «Arrivederci» di Marino Barreto, ma che nella prima incisione di Bindi appare applicato in maniera non lineare. Quando si trova a dover «timbrare» la voce (soprattutto quando sale nel registro acuto), Bindi sforza e deforma le «o» (alla Modugno), ma anche le «e». Ascoltandola oggi, si ha l'impressione di una voce «naturale» che cerca di suonare come una voce «da cantante», introducendo a forza qualche birignao.

Allo stesso tempo, non possono non essere riconosciute le similitudini con lo stile di canto «alla Platters» che all'inizio dello stesso anno 1959 era stato così evidentemente imitato da Modugno per «Piove», e che Dallara aveva portato al successo. Bindi non «singhiozza» in modo così evidente (salvo in alcuni passaggi: «da buoni amici *sinc-cèri*»), ma il modo di stare sul tempo, di scandire le parole, è inequivocabilmente riconducibile a quel modello. L'accompagnamento terzinato (per clavicembalo, contrabbasso, pianoforte e batteria) suona, infatti, perfettamente coerente con l'interpretazione vocale. Non si tratta solo di una concessione al gusto dell'epoca: esattamente come «Piove» di Modugno, che esce un paio di mesi prima, «Arrivederci» si rivolge anche al pubblico degli urlatori. L'inserimento di Bindi nel filone degli urlatori è compatibile con le strategie con cui Ricordi gestisce il suo neonato catalogo di «musica leggera». Non è inusuale trovare pubblicità in cui Bindi è accostato, per esempio, a I due corsari Gaber e Jannacci:¹⁰¹ è quel nuovo mercato, il mercato

¹⁰⁰ R.G., «Musica leggera», recensione di *Umberto Bindi* (Ricordi MRL 6012), *Discoteca*, gennaio 1962, p. 52.

¹⁰¹ Ad esempio: *Musica e dischi*, giugno 1959.

giovanile, che la nuova etichetta sta esplorando con maggiore convinzione all'inizio della sua storia.

Tuttavia, evidenti indizi dell'alterità di Bindi in quel contesto sono lampanti già dalla sua partecipazione a *I ragazzi del juke box*: il suo personaggio si chiama «Agonia», a suggerire il suo non essere proprio «l'anima della festa», in mezzo ai giovani e iperattivi colleghi che lo bersagliano di scherzi (fra questi Gianni Meccia, invece perfettamente a suo agio). La sua prossemica è radicalmente diversa da quella dei colleghi: il suo stile al piano è compito e statico, da interprete classico.¹⁰² Da subito Bindi comincia a essere interpretato come qualcosa di diverso. Non suonando la chitarra non può essere un «cantante-chitarrista»: è allora il fatto che si accompagni al pianoforte a essere messo in evidenza, a diventare una componente centrale del suo stile. Questo avviene anche con esagerazioni evidenti, che sono però funzionali a suggerire il suo essere artista «vero», «musicista» e non solo cantante.

È vero che Umberto Bindi non riesce a cantare se non si accompagna al pianoforte, tanto che quando deve incidere un disco con l'orchestra, ha bisogno di una tastiera muta.¹⁰³

Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni si intitola il primo EP pubblicato da Ricordi, la cui copertina ritrae – appunto – Bindi mentre suona. Altrove, è fotografato mentre scrive su un pentagramma,¹⁰⁴ o mentre passeggia in un parco con sguardo melanconico.¹⁰⁵ L'immagine pubblica di Bindi, così come emerge dalle foto per la stampa e le pubblicità (e dalle sue apparizioni cinematografiche), rompe drasticamente con la tipica iconografia del cantante fino a quel momento diffusa in Italia. I divi degli anni cinquanta sono ritratti perlopiù in posa, in servizi fotografici studiati ad hoc, spesso con abiti esotici o in location particolari. Gli urlatori, fedeli allo spirito giovanilista del genere, sono al contrario raffigurati in pose dinamiche, mentre ballano o saltano. Le foto di Bindi sembrano tutte suggerire il suo essere un musicista e un compositore «serio».

¹⁰² Per un'analisi della performance di Bindi in *I ragazzi del juke box*, e in *Rocco e le sue sorelle* (1961) – in cui interpreta un ruolo simile – si veda Bratus 2012.

¹⁰³ «È vero», *Sorrisi e Canzoni*, a. 8, n. 51, 20 dicembre 1959, p. 21.

¹⁰⁴ Umberto Bindi, *Un giorno, un mese, un anno*, Ricordi ERL 151, 1960, 45 giri EP.

¹⁰⁵ Nella pubblicità Ricordi su *Musica e dischi*, 1960.

È un processo cui non è estraneo un richiamo alla «francesità», con la rimozione viceversa dell'«americanità». Nel caso di Bindi – che è sicuramente più musicalmente «americano» di quanto non sia «francese» – la «francesità» può riguardare anche un dato biografico, reale o presunto:

Bindi ha solo 22 anni, sua madre è italiana e suo padre è francese: quest'ultima derivazione è avvertibile anche nelle canzoni, che si riallacciano più ad una tradizione transalpina che italiana.¹⁰⁶

La nuova versione di «Arrivederci» che Bindi incide per il suo primo LP del 1960¹⁰⁷ può darci qualche indizio su come il giovane cantante passi dal rivolgersi principalmente al mercato giovanile a un pubblico diverso, più maturo e «colto»: è una versione per solo piano e voce, profondamente diversa dal primo singolo. Il terzinato rimane di sfondo, come figura ritmica del pianoforte, ma l'interpretazione è dilatata (dura oltre un minuto in più del singolo del 1959), e il cantato è decisamente più «pulito», senza sforzature. Fra le due versioni c'è stata la versione di Marino Barreto, che ha portato il pezzo verso una direzione più «da crooner», e si sente. Ma diverso è soprattutto il pubblico che acquista i 33 giri, più «adulto»: Bindi sta smettendo di essere accostabile agli urlatori, e comincia a diventare *qualcos'altro*: un «cantante-autore», un «autore-interprete», un «cantante-compositore», nelle etichette che più comunemente gli sono associate in questi mesi.

GINO PAOLI

Gino Paoli debutta su disco nell'agosto del 1959, forte del successo già incassato da Ricordi con «Arrivederci»: il 45 giri de «La tua mano»¹⁰⁸ esce contemporaneamente a una nuova incisione di Gaber.¹⁰⁹ Le troviamo recensite

¹⁰⁶ «Dischi della settimana», recensione di *Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni, Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 16, 19 aprile, p. 28.

¹⁰⁷ La data della matrice è 3 maggio del 1960. Umberto Bindi, *Umberto Bindi e le sue canzoni*, Ricordi MRL 6003, 1960, 33 giri.

¹⁰⁸ Gino Paoli con i Cavalieri, «La tua mano» / «Chiudi», Ricordi SRL 10-047, 1959, 45 giri.

¹⁰⁹ Giorgio Gaber con I Cavalieri, «Canta» / «Bambolina», Ricordi SRL 10-044, 1959, 45 giri.

insieme su *Sorrisi e canzoni*,¹¹⁰ ma se Gaber è ancora un urlatore, di Paoli – fino a quel momento sconosciuto al pubblico – si dice che è «autore e interprete» e «cantante-compositore», come Bindi. Tuttavia, il gruppo che suona nei primi dischi di Paoli è lo stesso di quelli di Gaber (I Cavalieri), e le sue coordinate musicali di Paoli non sembrano particolarmente diverse da quelle del collega milanese.

«La tua mano» è un esempio perfetto. Il giro armonico è già quello che sarà reso popolare da Paoli nei suoi maggiori successi («La gatta», «Un uomo vivo» e «Il cielo in una stanza», fra gli altri): il «giro di do», cioè un loop di accordi I vi ii V, (ovvero do – lam – rem – sol, in tonalità di do). Non è un giro da rock and roll in senso stretto: Gaber e Celentano, per esempio, non lo usano nei loro primi brani. Lo si trova in alcuni standard jazz («Blue Moon» su tutti), appariva in Dallara (ma non come loop), ed è soprattutto ricollegabile a un filone della musica americana per giovani di quegli stessi anni, che Philip Tagg ha definito di canzoni «*teen angel milksap*» (Tagg, 1994, p. 236). Fra i molti esempi citati da Tagg ci sono «Diana» (1957) e «Lonely Boy» (1959) di Paul Anka (1957) e «Oh! Carol» di Neil Sedaka (1958), entrambi nomi particolarmente noti e seguiti in Italia in quegli anni, e che erano considerati parte del rock and roll. Secondo Tagg, molte di queste canzoni contengono richiami ad amori adolescenziali, devozione e riferimenti quasi religiosi, che si possono sicuramente riconoscere nella prima produzione di Paoli. L'arrangiamento di «La tua mano» è un terzinato standard, con la figura ritmica in carico al clavicembalo, come già in «Arrivederci», e come nelle incisioni di Bindi si nota un uso massiccio del riverbero sulla voce. Lo stile di canto è sicuramente più naturale di quello del primo Bindi, senza grandi singhiozzi e con una dizione quasi da parlato, ma l'intonazione è imprecisa (l'abuso del riverbero si spiega probabilmente anche con il tentativo di mascherare le stonature). «La tua mano», comunque, può essere ricondotta senza particolari forzature a uno stile da urlatore: il terzinato, il giro armonico, così come il tema della canzone, la inseriscono nella corrente più «sentimentale» del genere, alla Platters: la direzione verso cui Gaber si sta spostando negli stessi mesi incidendo «Geneviève». L'esordio in questo filone non impedisce comunque a

¹¹⁰ Rodolfo d'Intino, «Dischi della settimana», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 37, 13 settembre 1959, p. 29.

Paoli di interpretare una «rumba rock», già incisa da I due corsari («Non occupatemi il telefono»), che è invece pienamente inscritta nel genere «urlato», a testimonianza tanto della prossimità fra i diversi filoni, quanto della «crisi di identità» che caratterizza il debutto dei futuri cantautori.

Le indicazioni di ritmo sui dischi pubblicati nel primo anno di attività di Paoli confermano la sua iniziale inclusione in un filone giovanile e «americano»: «La tua mano» è uno «slow rock», e il suo lato b («Chiudi») uno «swing rock». Seguono «Dormi» («slow rock»), la citata «rumba rock» («Non occupatemi il telefono»)¹¹¹ e due «blues» («La notte» e «Per te»)¹¹². Dal 1960 si avvia uno spostamento di gusto e di target analogo a quello di Bindi: l'anno si apre con «La gatta» («moderato») e il suo lato b «Io vivo nella luna» (uno «slow»)¹¹³. «Il cielo in una stanza» è un «moderato», «Però ti voglio bene» uno «slow»,¹¹⁴ «Co-eds» è ancora uno «slow»,¹¹⁵ come il successivo «Sassi».¹¹⁶ Il lato b di queste ultime due, «Maschere», è invece una sorprendente «gavotta». Paoli allora si sta spostando, nei mesi in un cui diventa un «cantautore», da ritmi più sostenuti a ritmi più blandi, da influenza «americana» a «francese». E se i primi dischi sono incisi con I Cavalieri, band residente per le produzioni rock and roll di Ricordi, dove milita anche Tenco, dal 1960 il gruppo è l'orchestra diretta da Giampiero Reverberi. L'indicazione «gavotta» è sicuramente indicativa di questo passaggio: è davvero difficile spiegarla in termini solo musicali. Il brano si apre con un tempo binario e un tema eseguito al sassofono che potrebbe in qualche modo voler suonare «barocco». E «barocco» è l'arrangiamento che combina con procedimento contrappuntistico sax e tromba, suonati con pronuncia non certo jazzistica... Tuttavia, il bridge è uno swing da manuale, e il brano non suona poi così diverso da uno «slow rock» come «La tua mano» (almeno secondo la sensibilità contemporanea): tutti e due sono oltretutto

¹¹¹ Gino Paoli con I Cavalieri, «Dormi» / «Non occupatemi il telefono», Ricordi SRL 10-048, 1959, 45 giri.

¹¹² Gino Paoli con I Cavalieri, «La notte» / «Per te», Ricordi SRL 10-074, 1959, 45 giri.

¹¹³ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «La gatta» / «Io vivo nella luna», Ricordi SRL 10114, 1960, 45 giri.

¹¹⁴ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Il cielo in una stanza» / «Però ti voglio bene», Ricordi SRL 10116, 1960, 45 giri.

¹¹⁵ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Co-Eds» / «Maschere», Ricordi SRL 10115, 1960, 45 giri.

¹¹⁶ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Sassi» / «Maschere», Ricordi SRL 10161, 1960, 45 giri.

costruiti sul vamp I vi ii V. Quel «gavotta» rimanda allora a una tradizione insieme «antica», «popolare», e «francese», e mira a mascherare le influenze americane del pezzo.

Che Paoli ambisse, intorno al 1960, a una autenticazione «francese» lo conferma un aneddoto narrato da Ricky Gianco, più giovane, anche lui attivo in Ricordi nello stesso periodo.

A un certo punto, quando sono arrivato in Ricordi, Paoli mi disse: “Dai, che ti do una mano, facciamo un pezzo insieme”. Io gli ho risposto: “C’è un pezzo degli Everly Brothers che va fortissimo in America, ‘Let It Be Me’”. Lui ha nicchiato un po’... Poi ho scoperto che “Let It Be Me” era in realtà “Je t’appartiens” di Gilbert Bécaud. Quando gli ho detto che era sua, l’abbiamo fatta subito, perché gli suonava meglio che fosse una cosa francese!¹¹⁷

L’ambizione «francese» di Paoli emerge chiaramente dalla crescente importanza attribuita ai testi, riconosciuta già dai commentatori dell’epoca, e dalla presenza in questi di riferimenti direttamente «francesi». Il caso più emblematico è quello de «La gatta», primo grande successo del cantautore, che riprende «Auprès de mon arbre» di Brassens. Indipendentemente dalla citazione (non esplicitata, sicuramente non colta dai più, ma evidente) «La gatta» è il brano che più di ogni altro contribuisce a creare l’immagine di Paoli, e per riflesso dei primi cantautori a lui associati, come personaggi bohémien, anticonformisti e esistenzialisti, «intellettuali della canzone» (Borgna, 1992, p. 278). Ma, seppur «intellettuale», Paoli è un personaggio popolarissimo, che compare sui rotocalchi anche grazie al suo look e ai suoi modi eccentrici, contribuendo più di ogni altro alla popolarizzazione del fenomeno dei cantautori. L’alterità di Paoli rispetto alla tradizione italiana della canzone «leggera» si incarna proprio nella sua «francesità» ostentata, e poco importa che le sue canzoni più famose suonassero molto poco «francesi». Era il suo «aspetto esteriore [che] rompeva tutti i cliché del cantante di musica leggera italiano», e che «introduceva nel nostro panorama i tratti dello chansonnier

¹¹⁷ Ricky Gianco in Jacopo Tomatis, «Made in Beataly», *Mucchio Extra*, luglio 2015, pp. 72-85. Il singolo a cui si riferisce Gianco è: Ricky e un altro, «Come un bambino» / «Mi tufferò con te», Round Table RT 0021, 1961, 45 giri. Il disco, con la voce di Paoli e Gianco, uscì a nome «Ricky e un altro», «perché Paoli era già importante e Ricordi non voleva che uscisse così».

francese: il maglione nero era solo il più evidente ma non certo il più significativo dei messaggi estetici» (Manconi, 2012, p. 49).

Una simile funzione di autenticazione, che si ricollega sicuramente al rallentamento del tempo dei brani (o almeno, alla perdita della centralità dell'elemento ritmico) ha un curioso riferimento al «canto gregoriano» che accompagna la ricezione sulla stampa di parte della prima produzione di Gino Paoli, e di quella più canonizzata come sua tipica in particolare. Franco Fabbri (1997, p. 157) ha collegato questo fraintendimento con una «infatuazione rinascimentale, pre-tonale» piuttosto comune a partire dagli anni cinquanta, e che in Italia ha toccato estesamente, soprattutto, le canzoni di Fabrizio De Andrè. Nel caso di Paoli, questa riguarda almeno «Sassi», fra i suoi successi del primo periodo Ricordi. Il riferimento al gregoriano potrebbe essersi generato però in relazione a «Un uomo vivo»,¹¹⁸ presentata al Sanremo del 1961. In quell'occasione Paoli avrebbe fatto «certi riferimenti alla tradizione classica» in conferenza stampa, fornendo «infiniti spunti di umorismo a tutti quegli imbecilli che di canto gregoriano non avevano mai sentito parlare»,¹¹⁹ e avrebbe definito la canzone uno «slow-gregoriano». ¹²⁰ Potrebbe essere allora stato lo stesso Paoli a alimentare il fraintendimento, se non a generarlo? Anche Endrigo sarà accusato di riprendere «certi procedimenti dei canti chiesastici», con il risultato di «creare delle anemiche canzoni da chierichetto»,¹²¹ e il riferimento rimane anche negli anni successivi per descrivere la musica dei primi cantautori (ad esempio: «modi vagamente gregoriani», Eco 1963b, p. 29). Ma se i riferimenti pre-tonali sono comuni in questi anni, non lo sono in «Un uomo vivo». Ancora una volta, allora, siamo costretti ad ammettere che il riferimento è più ideologico, immaginato – e *estheticamente validante* – di quanto non sia musicalmente dimostrabile.

2.5.3. L'introduzione del neologismo «cantautore»

Dunque, nel 1959 i futuri cantautori esordiscono con identità «in crisi», ma sono tutti pienamente riconducibili al gusto giovanile contemporaneo, se non –

¹¹⁸ Gino Paoli, «Un uomo vivo» / «In un caffè», Ricordi SRL 10 177, 1961, 45 giri.

¹¹⁹ «Sanremo a 45 giri», *Discoteca*, a. 2, febbraio 1961, pp. 48-49.

¹²⁰ Rodolfo d'Intino, «Dischi nuovi», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 2, 8 gennaio 1961, p. 25.

¹²¹ Rodolfo d'Intino, «Dischi nuovi», recensione di «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 16, 23 aprile 1961, p. 29.

almeno in parte – al filone degli urlatori. Altre etichette sono parallelamente diffuse, e cominciano ad applicarsi con frequenza sempre maggiore a Umberto Bindi, Gianni Meccia e Gino Paoli, così come a Domenico Modugno, la cui carriera è ancora in ascesa nel 1959: sono «cantante compositore», «autore cantante», e «cantante autore», usate spesso in alternativa a «cantante-chitarrista» e a «chansonnier». Nell'Italia della fine degli anni cinquanta continua a non essere particolarmente comune, nel contesto dell'editoria e della discografia, che un cantante sia anche autore dei suoi brani, o che un autore si metta a cantare. Questi termini rilevano soprattutto questa eccezionalità.

Tuttavia, queste etichette – come «cantautore», che le sostituirà a breve – non sono prive di connotazioni estetiche. Non si limitano a indicare una convenzione tecnica, non sono caratterizzate «semplicemente ed etimologicamente» dall'unire «nella stessa persona il ruolo di cantante e di autore della canzone» (Santoro 2000, p. 202).¹²² Un vero passaggio da «classificazione commerciale» a «classificazione culturale» (*ibidem*), cioè, non sembra avvenire, perché questi termini nascono da subito come «classificazione culturale», come era già per «cantante-chitarrista». Il cantautore è da subito «un costrutto culturale, un'interpretazione, e giustificazione, di un certo modello di divisione del lavoro [...] che nasce per soddisfare una domanda di “autenticità» (Santoro 2010, p. 39). Le connotazioni estetiche collegate con il ruolo dell'autore vengono allora amplificate dalla rapida diffusione e dal successo di «cantautore», ma già prima della diffusione del neologismo è riconoscibile, nei discorsi delle comunità musicali, un'*ideologia dell'autorialità* che valuta positivamente (in termini estetici) il cantare canzoni proprie, e il cantarle *in un certo modo*. Se si osserva l'uso che del termine viene fatto nei primi mesi dalla sua prima apparizione sulle fonti, l'associazione con l'idea di fare «canzoni intelligenti» è a più riprese esplicitata.¹²³

La più vecchia attestazione fino a ora documentata con certezza data la parola all'inizio di agosto del 1960, in un trafiletto su *Sorrisi e canzoni*. Il fatto che non sia riferita a un cantante, ma venga usata come titolo di uno spettacolo

¹²² Santoro si è occupato della genesi del «campo» della canzone d'autore in numerosi interventi. Oltre al più recente – e in qualche modo «definitivo» – Santoro 2010, si veda anche: Santoro 2000; 2002; 2006.

¹²³ Sull'ingresso nell'uso di «cantautore», si veda soprattutto Cartago 2005; Tomatis 2010.

itinerante – per giunta al plurale: «Il cantautori» – e che il trafiletto contenga anche un refuso («il cantacuori») suggerisce che il termine non fosse ancora noto al redattore.

PROGETTI - IL CANTAUTORI, una specie di “Carro di Tespi” della musica leggera, percorrerà le maggiori piazze d’Italia a partire dal mese di settembre. Le musiche degli spettacoli saranno scritte dagli stessi attori-cantanti che le interpreteranno: Maria Monti, Enrico Polito, Franco Migliacci, Edoardo Vianello, Gianni Meccia, Gino Paoli. Sia Vianello che Migliacci hanno già preparato alcune canzoni da immettere nei recitals; Gianni Meccia ha anticipato che lancerà con il “Cantacuori” [sic], la sua ultima composizione: “Pissi pissi, bau bau”.¹²⁴

Il riferimento a «Cantautori» come titolo di un festival itinerante torna un mese dopo in un lungo articolo dedicato a Giorgio Gaber, in cui si presenta un suo progetto condiviso con Maria Monti (all’epoca la sua fidanzata), e da lei ispirato. Questo e altri indizi suggeriscono che la tesi che attribuisce l’invenzione del neologismo alla Monti sia senz’altro plausibile (Cartago 2005, p. 318; Fabbri 2008a; Raffaelli 1993; Viscardi 2004, p. 120).

Cos’è Cantautori? È il sogno di Maria Monti e di altri compositori giovani. Vorrebbero mettersi insieme e presentare una parata di cantanti-autori, di quelli però che scrivano testi “mica stupidi”, canzoni che abbiano un significato e uno scopo. [...] insieme dovrebbero girare l’Italia per presentare il loro festivalino, il festival dell’intelligenza [...] nel gruppo vi sarebbero quindi oltre alla Monti, Gino Paoli, Umberto Bindi, Giorgio Gaber, Meccia, mentre il filo conduttore sarebbe fabbricato dal paroliere Calabrese.¹²⁵

Oltre si legge, ancora, «progetto impegnativo di Cantautore» e – poco dopo, coerentemente con quanto affermato – si definisce Gaber come «cantante-autore».

L’altra tesi sull’origine del neologismo afferma che sia stato coniato negli uffici della Rca italiana per definire Gianni Meccia. Inventori ne sarebbero allora Vincenzo Micocci e Ennio Melis, rispettivamente direttore artistico e

¹²⁴ «Progetti – Il cantautori», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 32, 7 agosto 1960, p. 12.

¹²⁵ Oreste Gregorio, «La metamorfosi di Giorgio Gaber», *Sorrisi e Canzoni*, a. 10, n. 38, 18 settembre 1960, pp. 19-20.

direttore generale della casa romana. Micocci ha rivendicato l'invenzione del neologismo insieme a Melis (Micocci 1981, p. 139), e ne ha spiegato dettagliatamente la genesi nella sua più recente autobiografia (2009), uscita un anno prima della sua morte. Altrove, Gianni Meccia ha attribuito l'invenzione a Micocci (Becker 2007, p. 49). Questa versione è supportata anche da Salvatore Biamonte ([1965] 1975a), secondo cui il termine apparve per la prima volta in un «listino pubblicitario della Casa discografica Rca italiana», di cui però nulla si sa. Biamonte è comunque fonte attendibile, vista la sua frequentazione con lo stesso Micocci in quegli anni.¹²⁶ In effetti, esattamente negli stessi giorni in cui Giorgio Gaber parla del progetto «Cantautori» su *Sorrisi e canzoni*, sulle pagine de *Il Musichiere* un lungo articolo dal titolo «Chi sono i cantautori?» annuncia che una «parola nuova si è aggiunta al vocabolario della musica leggera».¹²⁷ Il pezzo è un pretesto per presentare quattro musicisti sotto contratto per la Rca: oltre a Maria Monti e Gianni Meccia, il «più anziano» e «l'animatore» dei «cantautori», ci sono Enrico Polito (già pianista accompagnatore per Modugno) e l'attore Rosario Borelli. Anche in questo caso si parla di uno spettacolo, pur senza esplicitarne il titolo: rodato in un locale romano, avrebbe avuto un debutto in luglio «a casa di Teddy Reno», e alcune repliche successive a Civitavecchia e Fiuggi. Si cita anche un «singolare spettacolo estivo che si [sarebbe dovuto] svolgere su uno *yacht*», rimandato, e di un futuro progetto invernale, in tour per le maggiori città, a cui dovrebbero aggiungersi Bindi e Paoli. Dunque, le prime tre attestazioni documentate di «cantautore» sulle riviste, fra l'agosto e il settembre 1960, suggeriscono che la parola non sia stata inventata per sostituire la locuzione «cantante-autore», ma per battezzare un progetto o a uno spettacolo collettivo condiviso da «cantanti autori» in forza sia alla Ricordi (Gaber, Bindi e il suo paroliere Calabrese, Paoli) che alla Rca (Meccia e Monti). È possibile, vista la presenza della Monti alla Rca, e visto che il termine compare in associazione con musicisti Ricordi già dalle prime attestazioni, che esso sia nato su ispirazione della Monti per indicare uno spettacolo e sia poi passato a indicare i nuovi musicisti che Micocci e Melis dovevano lanciare sul mercato, Monti compresa.

¹²⁶ Fra le altre cose, i due collaborano per la trasmissione radiofonica *Il discobolo*.

¹²⁷ «Chi sono i Cantautori?», *Il Musichiere*, a. 2, n. 90, 17 settembre 1960, pp. 16-17. Gianni Borgna (1992, p. 275) cita questo articolo come prima attestazione.

Tuttavia, Micocci ha affermato che la parola sia comparsa per la prima volta nelle note di copertina di un 45 giri di Meccia.

Così, mentre si preparava la listing notice [di «Odio tutte le vecchie signore», disco di debutto di Meccia...] riflettevo che in un mondo dominato da certe tradizioni si doveva trovare il modo di fornire se non una giustificazione almeno una spiegazione. Il meglio che mi riuscì di fare fu di inserire il concetto della priorità dell'autore che in quel caso era anche cantante, e lì per lì mi venne fuori un termine improbabile: «Cantantautore». Con aria incerta andai a parlarne con Ennio Melis, perché [...] era opportuna almeno una coassunzione di responsabilità. Melis osservò che il concetto non faceva una piega, era il suono del termine che risultava alquanto cacofonico. Non potevo che essere d'accordo, e quindi si procedette a elidere una sillaba: nacque così il termine «Cantautore». [...] La data comunque risulta dal 45 giri che ne scaturì, per il quale io stesso scrissi una presentazione al fine di indicare una sorta di «istruzioni per l'uso» durante l'ascolto e di chiarire il perché del nuovo termine usato. (Micocci 2009, p. 44)

L'informazione non è però corretta: «Odio tutte le vecchie signore» risale al 1959 (e l'incisione, probabilmente, al 1958), viene ristampato nel 1960, ma nessuna delle edizioni note del 45 giri riporta testi di accompagnamento sulla copertina. I testi di presentazione sul singolo de «Il barattolo» (che altrove Micocci ha suggerito essere la prima attestazione: Cartago 2005, p. 321) non riportano il neologismo, in nessuna delle quattro versioni del disco,¹²⁸ né lo si trova sul 45 giri de «I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi bao bao)»,¹²⁹ che esce in corrispondenza degli articoli citati. Plausibilmente, il testo a cui si riferisce Micocci (2009) è quello riportato sul retro dell'EP *Meccia canta Meccia*,¹³⁰ che contiene anche «Il barattolo» (la copertina è riprodotta nell'apparato iconografico del libro, ed è lì menzionata come prima attestazione,

¹²⁸ Il testo definisce Meccia un «cantante «sui generis», e fornisce in effetti «una sorta di «istruzioni per l'uso»» come sostenuto da Micocci, insieme al racconto della registrazione del brano, con l'orchestrazione di Ennio Morricone. Non usa mai, tuttavia, il termine «cantautore». Gianni Meccia – Roberto Pregadio e il suo complesso, «Il barattolo» / «Quanta paura», RCA 45 CP 71, 1960, 45 giri. Per le diverse versioni della copertina: discografia.dds.it/scheda_titolo.php?id=3729; accesso: 2 gennaio 2016.

¹²⁹ Gianni Meccia, «I segreti li tengono gli angeli» / «Alzo la vela», RCA Camden 45 CP 72, 1960, 45 giri.

¹³⁰ Gianni Meccia, *Meccia canta Meccia* («Il barattolo» / «Alzo la vela» / «I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)» / «Folle banderuola»), RCA Camden ECP 55, 1960, 45 giri EP.

in contraddizione con quanto scritto prima dallo stesso Micocci). Il disco è fra le novità in uscita sul numero di agosto di *Musica e dischi*, in concomitanza dunque con le prime attestazioni sulle riviste. Nel testo citato non vi è però alcuna spiegazione del termine, e l'uso che della parola viene fatto tradisce anzi una diffusione già avanzata. Scrive Micocci (che ne approfitta anche per rivendicare debolmente la paternità del neologismo):

[...] Da quando [Meccia] ha sentito dire che appartiene alla "nouvelle vogue" [sic] romana della canzone, che lui è un "Cantautore", eccetera, si dà un sacco di arie e non dà più confidenza a nessuno. E pensare che ad alcune di queste definizioni ho contribuito anch'io!...
Scherzi a parte, voi avete conosciuto Gianni come un cantautore "frivolo", è vero o no? [...] ¹³¹

È dunque probabile che il termine sia in uso, almeno in ambienti legati alla RCA, prima dell'agosto del 1960, e che approdi sulle riviste per definire invece un progetto collettivo... Allo stato attuale della ricerca, e senza poter reperire il testo citato da Micocci (e ammesso che non si sia confuso, soluzione che rimane di gran lunga la più plausibile) è impossibile dare una risposta definitiva su chi abbia effettivamente inventato la parola, e in che contesto.

Quello che è certo è che «cantautore» è valuta comune nell'uso linguistico a partire dalla fine del 1960, e che la sua popolarizzazione al grande pubblico nel significato attuale si deve alla sua adozione come etichetta «commerciale» da parte della RCA Italiana. Come prova ulteriore, si può notare come la Ricordi adotti la nuova parola solo successivamente nelle sue comunicazioni. Ancora nel dicembre del 1960, sul disco d'esordio di Sergio Endrigo, si legge:

Sergio Endrigo è il cantante nuovo: in lui la musica è melodia e scaturisce in ogni suo gesto. La sua voce è calda ed espressiva, piena di personalità [...] La sua più bella canzone è "Bolle Di Sapone", con questa incisione è nato *non un nuovo autore-cantante, ma un cantante-autore*.¹³²

¹³¹ Anche citato in Micocci 2009, p. 240

¹³² Sergio Endrigo, «Bolle di sapone» / «Alle quattro del mattino», Tavola Rotonda T 70001, 1960, 45 giri. Tavola Rotonda è un'etichetta sussidiaria di Ricordi. L'enfasi è in originale.

La distinzione fra «autore-cantante» e «cantante-autore» può, probabilmente, alludere alla formazione di Endrigo, che non nasce (a differenza di Meccia e Bindi) come autore di canzoni passato all'interpretazione, ma come cantante professionista (nell'orchestra di Riccardo Rauchi) divenuto poi autore. Tuttavia è piuttosto evidente che il significato di «cantante-autore» sia quello di «cantautore», connotazioni di «intelligenza» comprese. Questo tipo di resistenza alla nuova parola – se di resistenza si tratta – ha comunque vita breve, e il nuovo termine entra in uso rapidamente, sostituendo le altre definizioni concorrenti.

Nel 1961 il termine comincia a comparire anche su giornali non musicali. A riprova del suo essere ormai entrato nell'uso comune, dà anche il titolo a uno speciale televisivo, in onda sulla Rai il 7 ottobre di quell'anno.¹³³ La trasmissione, anzi, dovrebbe certificare «la fine dei cantautori» entro l'anno successivo.

Simili a certi fanciulli prodigio che bruciano le loro energie in un intenso ma effimero exploit, i cantautori dovrebbero esaurire la loro funzione nell'inverno '62. Il fenomeno, che pure ha rappresentato un fatto positivo per la nostra musica leggera, prolungandosi rischierebbe di degenerare nel diletterismo e nel velleitarismo.¹³⁴

2.5.4. Le convenzioni del genere e la formazione del canone

È stato notato come l'adozione di un termine buffo e «leggero» come doveva suonare «cantautore» nel 1960 possa essere spiegata per evitare un termine potenzialmente *engagé* come «chansonnier» (Fabbri 2005a, pp. 144-145). In effetti, già nel citato articolo de *Il musicchiere*, l'anonimo autore si premura fin dal primo paragrafo di sgombrare il campo da ogni dubbio circa la «pericolosità» dell'inusuale parola, con una solerzia che suona oggi del tutto immotivata.

Una parola nuova si è aggiunta al vocabolario della musica leggera: i “cantautori”. Si potrebbe pensare ad un qualcosa di

¹³³ «I programmi radio e tv», *L'Unità*, 7 ottobre 1961, p. 6. Si veda anche Grasso 2004, p. 110.

¹³⁴ Rodolfo d'Intino, «Quest'inverno canteremo così», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 43, 22 ottobre 1961, pp. 21-22.

strano, di insolito, forse anche di pericoloso. Ma niente di tutto questo. [...]»¹³⁵

L'articolo è un ottimo punto di partenza per verificare quali siano le convenzioni associate con il nuovo genere nel momento della sua iniziale codificazione, e chiarisce come un primo canone dei cantautori si costituisca in concomitanza con l'introduzione della parola.

Chi sono, allora, i cantautori? Secondo l'articolo, possono considerarsi tali «soltanto coloro i quali hanno sempre cantato proprie canzoni, o comunque hanno debuttato come cantanti dopo aver avuto successo come autori».¹³⁶ Il bersaglio di questa interpretazione *esclusiva* è Claudio Villa, che in quel periodo aveva cominciato a interpretare brani da lui scritti (segno che qualcosa si stava muovendo, in quella direzione, anche al di fuori dei più progressisti ambienti Ricordi e RCA). Al contrario, Rosario Borrelli – che non compone le sue canzoni ¹³⁷ – è descritto come «cantautore», e «cantautore» è Bindi, che compone solo le musiche e si affida a un paroliere di professione come Giorgio Calabrese. L'autorialità suggerita da «cantautore» è allora immediatamente più di un semplice dato tecnico. La nuova parola nasce cioè con in sé l'idea di un approccio nuovo alla canzone, alternativo a quella della «canzone italiana», «intelligente», in cui si canta con dizione più naturale (elemento certo ricollegabile agli urlatori) e con un'attenzione più realista alle tematiche amorose. Queste caratteristiche sono state notate a più riprese da tutti i commentatori e i critici, e non è il caso di soffermarvisi con esempi.

Non da ultimo, tuttavia, i cantautori si distinguono anche grazie a una rinnovata attenzione alla musica, con arrangiamenti che superano sia le «routine» di orchestrazione del periodo precedente, sia la nuova strumentazione standard del rock and roll. In un caso almeno il modello riconosciuto (anche dai commentatori dell'epoca), e spesso citato, è quello di per sé validante della musica classica, con «citazioni colte» (Fabbri 2008a, p.

¹³⁵ «Chi sono i Cantautori?», op. cit.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Gli autori dichiarati sul suo singolo di lancio sono Polito e Meccia, e lui stesso è presentato come un interprete di fotoromanzi e cantante dalla bella voce. Rosario Borelli, «Una bugia meravigliosa» / «Voglio vendere l'anima», RCA Camden 45 CP 66, 1960, 45 giri.

96): «Il nostro concerto» di Bindi,¹³⁸ fondamentale nella codificazione del genere, rimane però quasi un unicum nella produzione di questi anni, per la sua costruzione e la durata inaudita. Molto più spesso si incontrano arrangiamenti di gusto più moderno, non privi di trovate brillanti, che fanno dell'orchestrazione un elemento di interesse in sé e non un semplice supporto a servizio della melodia (come era stato teorizzato in Barzizza 1952). L'esempio migliore di questo nuovo gusto lo offrono gli arrangiamenti di Ennio Morricone, arrangiatore residente per la Rca. Lo stesso Morricone ha chiarito la sua filosofia a riguardo e confermato questa inedita attenzione all'aspetto musicale in una recente intervista, affermando come «l'arrangiamento [dovesse] parlare per se stesso, avere una sua propria firma distintiva» (Fabbri & Plastino 2014b, p. 223). Il caso più celebre di orchestrazione che passa da «sfondo» a «figura» è, probabilmente, quello de «Il barattolo» di Meccia, in cui per tutta la durata del pezzo il rumore di un barattolo che rotola tematizza musicalmente un riferimento del testo. Morricone ha affermato di essere, all'epoca, «a conoscenza della *musique concrète*», e in particolare del lavoro di Henri Pousseur (p. 222). Più o meno consapevole che fosse (e di certo il possibile riferimento «colto» non era riconosciuto dal pubblico di Meccia), la scelta del suono del barattolo calciato contribuì sicuramente al successo del brano, oltre a risolvere il problema del poco budget e dell'organico ridotto messo a disposizione per quella session.¹³⁹ Senza dubbio doveva essere un elemento di interesse e di novità in sé, se Vincenzo Micocci vi si dilunga nella presentazione sul retro del 45 giri (raccontando peraltro una versione diversa da quella di Morricone).¹⁴⁰

La costruzione di un primo canone dei cantautori procede in parallelo con la codificazione delle convenzioni del genere. I nomi che sono associati con neologismo al momento della sua introduzione sono all'incirca quelli poi canonizzati, con alcune differenze degne di nota. Un momento fondamentale è il Festival di Sanremo del 1961, annunciato come il «Festival dei cantautori»¹⁴¹ e atteso da molti come momento di ricambio generazionale, il «festival dei

¹³⁸ Umberto Bindi con Enzo Ceragioli e la sua orchestra e il Vocal Comet, «Il nostro concerto» / «Un giorno, un mese, un anno», Ricordi SRL 10-141, 1960, 45 giri.

¹³⁹ Successo che, secondo Morricone, salvò la Rca Italiana dal fallimento (Fabbri & Plastino 2014b, p. 221).

¹⁴⁰ Gianni Meccia, «Il barattolo» / «Quanta paura», Rca 45CP 71, 1960, 45 giri.

¹⁴¹ Ernesto Baldo, «Il festival dei cantautori», *Il musicchiere*, a. 2, n. 104, 24 dicembre 1960, p. 3.

ventenni».¹⁴² Vi prendono parte Paoli, Bindi, Gaber, Meccia, Maria Monti e – sempre fra i «cantautori» – Joe Sentieri, Bruno Martino, Edoardo Vianello e Tony Renis. A cavallo di quel Sanremo, il canone dei cantautori sembra strutturarsi intorno a alcuni elementi che vengono poco a poco codificati come norme piuttosto rigide. Il modello principale, il cui idioletto stilistico assume un ruolo centrale nel processo, è sicuramente Gino Paoli, il cantautore di maggior successo intorno al 1960-1961. Paoli è uno dei protagonisti degli articoli che precedono il Festival del 1961, sempre presentato come un esistenzialista naïf e un po' asociale,¹⁴³ un «discusso cantante anticonformista»¹⁴⁴ che non indossa mai la giacca e che provoca qualche polemica anche per alcune uscite in conferenza stampa.¹⁴⁵ Si avvia, soprattutto intorno alla figura di Paoli, un processo di «tipizzazione» della figura del cantautore: da questo momento, cioè, esistono cantautori «più cantautori» di altri. Questo processo riguarda anche la definitiva canonizzazione di quelle influenze francesi «immaginate» di cui si è detto, che proprio in Paoli trovano la loro sintesi.

Allo stesso tempo, in parziale contraddizione, «cantautore» è diventata un'etichetta di successo, e viene dunque adoperata con maggiore leggerezza rispetto agli ultimi mesi del 1960. Non solo, allora, non avviene alcuno spostamento da significato «commerciale» a «culturale», ma – casomai – avviene il percorso inverso: dal suo ingresso nell'uso, è facile notare come le maglie di chi può e chi non può essere un «cantautore» si allarghino. «Cantautore» assume allora un significato più tecnico, *denotativo*, solo successivamente alla codificazione del genere musicale e al successo di pubblico che investe Paoli e Bindi, su tutti. Già dopo il Sanremo del 1961 *Sorrisi e canzoni* può riconoscere una «terza ondata» di cantautori, capitanata da Pino Donaggio e Nico Fidenco e caratterizzata da uno stile «in bilico tra quello

¹⁴² Rodolfo d'Intino, «La giovanissima guardia del Festival di Sanremo», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 4, 22 gennaio 1961, pp. 4-6.

¹⁴³ Oreste Gregorio, «Lo strano mondo di Gino Paoli», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 51, 18 dicembre 1960, pp. 5-7.

¹⁴⁴ Recensione di «La gatta» / «Io vivo nella luna», *Il musicchiere*, a. 2, n. 67, 14 aprile 1960, p. 36.

¹⁴⁵ I racconti sulle riviste e sui giornali sono sempre, naturalmente, edulcorati. Ma secondo un aneddoto, alla domanda in conferenza stampa «cosa fa lei prima di cantare?», pare che Paoli abbia risposto «mi faccio una sega» (Peroni 2005, p. 60).

popolaresco di Modugno o di Rascel» (la «prima ondata»), e «quello sofisticato di Bindi e Paoli», la seconda.¹⁴⁶

Dal 1962, anche grazie al passaggio di Nanni Ricordi alla RCA, seguito da quelli di Endrigo, Paoli, Jannacci e Tenco, i cantautori «romani» – Gianni Meccia su tutti, e poi Edoardo Vianello e Nico Fidenco – perdono poco a poco lo status di «cantautore». Il canone dei cantautori, da questo momento, si definisce nella direzione di quello attuale, con l'esclusione dei cantautori più «leggeri», che non appaiono a questo punto più compatibili con l'immagine anticonformista di un Paoli, o «seria» e malinconica di un Endrigo. Per motivi simili, che meritano però un approfondimento, la stessa esclusione riguarda le poche cantautrici attive e inizialmente incluse nel canone in corso di formazione.

2.5.5. Le cantautrici fuori dal canone

Lo scarso successo delle cantautrici e la loro rapida sparizione offre una ulteriore prova dei significati estetici associati con l'etichetta «cantautore» – significati cui non sono estranei posizionamenti di *gender*, e che anzi vengono socialmente costruiti incorporando un certo immaginario romantico associato con l'autore-genio, inevitabilmente maschio.¹⁴⁷

Maria Monti, all'inizio, è parte integrante e attiva del gruppo dei cantautori, e probabilmente la diretta ispiratrice dei primi spettacoli collettivi. Il neologismo «cantautrice» compare sulle fonti, anche per lei, poco dopo la comparsa di «cantautore». È usato sporadicamente, e perlopiù con significato vagamente ironico, come già era avvenuto con «urlatrice». «Cantautrice» è detta Daisy Lumini, la «pasionaria delle terzine», capofila di altre «suffragette del pentagramma».¹⁴⁸ O ancora, nel 1962, tale è Suor Sorriso (la suora belga Jeanine Deckers, autrice e interprete della hit «Dominique»), che può essere

¹⁴⁶ Rodolfo d'Intino, «Nico Fidenco. Cantautore della terza ondata», *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 11, 12 marzo 1961, p. 12.

¹⁴⁷ Sul tema, davvero sottoindagato, rimando a un mio recente contributo (Tomatis 2016a). Sul *gender* nei *popular music studies*: McClary 1991; Mayhew 1999; 2004; Whiteley 1997.

¹⁴⁸ Rodolfo d'Intino, «I dischi della settimana», *Sorrisi e Canzoni*, a. 10, n. 16, 16 aprile 1961, p. 29.

soprannominata «la cantautrice di Dio».¹⁴⁹ Dal momento che, nella pur vasta pubblicistica sui primi cantautori, nessuno ha mai rivolto la benché minima attenzione alle cantautrici (elemento che ha certo rafforzato la loro esclusione dal canone), è utile ripercorrere la produzione e la ricezione delle due cantautrici più attive negli anni della codificazione del genere, Maria Monti e Daisy Lumini, entrambe sotto contratto con la RCA.

Daisy Lumini debutta nel 1959 come urlatrice: sua è «Whisky», che incide lei stessa,¹⁵⁰ e che compare cantata da Mina in *Urlatori alla sbarra*. Più avanti, con l'affermazione dei cantautori e di uno stile più intimista, la Lumini pubblica alcuni singoli perfettamente in linea con quel gusto. «Tante piccole cose»¹⁵¹ (scritta con il paroliere Tritono), per esempio, è una splendida canzone dedicata a una relazione passata, ricordata con tono affettuoso e tenero, senza toni melodrammatici, interpretata con una voce pulita e naturale. Si tratta, in sostanza, di una specie di «Arrivederci», narrata però da una prospettiva femminile. Elemento che doveva suonare, nel contesto della canzone dell'epoca, piuttosto progressista, anche perché – dal testo – non c'è dubbio che l'elemento forte della coppia sia la donna.

Tante piccole cose / ricordo / deliziose
di te di te / quasi avevi timore di me / quando ci conoscemmo

L'arrangiamento di Ennio Morricone è perfettamente in linea – per inventiva e capacità di sintesi – con le sue orchestrazioni coeve.

Maria Monti nel 1959 è un'interprete e un'attrice nota sulla scena milanese. Ha già esordito al Santa Tecla, e ha tenuto un suo recital al Teatro Gerolamo, di buon successo.¹⁵² Ha partecipato anche a un programma Rai, *Una svolta pericolosa*, e fatto una tournée con il trombettista Eddie Calvert, Umberto Bindi e Giorgio Gaber, in occasione del passaggio romano della quale

¹⁴⁹ «Ricevuta dal papa la “cantautrice di Dio”», *Sorrisi e Canzoni*, a. 12, n. 7, 18 febbraio 1962, p. 47.

¹⁵⁰ Daisy Lumini, «Lasciarsi (non chiedermi di più)» / «Whisky», RCA Camden 45 CP 21, 1959, 45 giri.

¹⁵¹ Daisy Lumini «Il Gabbiano» / «Tante piccole cose», RCA Camden 45 CP 106, 1961, 45 giro.

¹⁵² «La “svolta pericolosa” di Maria Monti», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 52, 27 dicembre 1959, p. 20.

ha ottenuto un contratto con la Rca.¹⁵³ Il primo suo pezzo che ha una buona diffusione è «Zitella cha cha cha»,¹⁵⁴ del 1960: si tratta di un brano leggero, assimilabile allo stile di Meccia di quegli anni (in particolare a «Odio tutte le vecchie signore», per il soggetto), con un testo scherzoso ma potenzialmente «scandaloso» (che infatti incorse in censura alla radio).¹⁵⁵ La Monti dà voce a una zitella, che fornisce un elenco dei suoi passati amanti.

[verse]

Nella mia vita coloro che amai / son più di mille ormai

[chorus]

Marcello / era piuttosto bello

Ma non mi andava / faceva il bidello

Onorato / l'ho veramente amato

Ma c'era un fatto / che era già sposato [...]

Il ritmo è un cha cha cha piuttosto stilizzato, funzionale a far emergere l'aspetto ironico della canzone: il tutto suona come una sorta di parodia di quelle «canzoni-ritmo» tipiche degli anni cinquanta, sullo stile di «Colpa del bajòn» (CAPITOLO 6.1). Lo stile interpretativo della Monti non è dissimile da quello coevo delle urlatrici, seppur più compassato: vocali chiuse in fine di verso come fa Mina in «Nessuno», e come fa anche Bindi in «Arrivederci» (stesso anno, 1959), e qualche singhiozzo. Per quanto il soggetto e il tono beffardo della canzone siano compatibili con il repertorio degli urlatori, si nota però una differenza sostanziale rispetto alla maggior parte dei brani coevi: la Monti *interpreta* un personaggio, una zitella (presumibilmente anziana): non sta, cioè, cantando in prima persona una canzone di tema giovanilista. Come altri brani di questo periodo, la canzone esiste in due versioni. Quella per il 45 giri è in linea con il gusto «giovane»: arrangiamento ballabile e strumentazione ricca, voce riverberata «da urlatrice». Sul suo primo 33 giri, *Recital*,¹⁵⁶ la Monti offre invece

¹⁵³ Traggo le informazioni dal testo sul retro di Maria Monti, «Zitella cha cha cha» / «Si dice», Rca Camden 45 CP 100, 1960, 45 giri.

¹⁵⁴ Maria Monti, «Zitella cha cha cha» / «Si dice», op. cit. Il brano è accreditato in SIAE a Gaber e Renato Angiolini, e al paroliere Calibi. In seguito, viene attribuito da varie fonti a Gaber e Monti: è probabile che la Monti all'epoca non fosse iscritta come autrice.

¹⁵⁵ Mentre invece passò in televisione: Alberto Dagliè, «Nei vecchi quaderni di scuola i successi di Maria Monti», *Il musicchiere*, a. 2, n. 100, 26 novembre 1960, p. 14.

¹⁵⁶ Maria Monti, *Recital*. Rca PML 74, 1961, 33 giri.

una interpretazione più adulta, con timbro più naturale. La canzone, e in particolare la versione sull'LP, posiziona allora la Monti nel contesto della «canzone milanese» (Sala 2015, e CAPITOLO 8.1.5). Il disco è costruito – come suggerisce il titolo – come un vero recital teatrale, e la stessa Milano è evocata a più riprese nelle presentazioni che anticipano ogni brano.

L'immagine che della Monti emerge dalle sue canzoni, e soprattutto da quelle pensate per un pubblico più ampio, è quello della ragazza moderna e anticonformista. Lo esplicitano anche le note di copertina che Micocci firma per *Recital*, che tratteggiano un personaggio ben diverso da quello rassicurante e «tradizionale» che i rotocalchi (e gli uffici stampa delle case discografiche) proponevano per le «urlatrici» alla Betty Curtis.

[...] Chi c'è dietro a Maria [...] ? È chiaro, mi sembra. C'è la ragazza moderna, la donna dei nostri tempi, che noi amiamo o disprezziamo, che stimiamo o compiangiamo, ma che forse, un giorno, nonostante tutto, finiremo per sposare. Certo non si tratta della stessa donna di qualche decina d'anni fa, di romantica memoria, che si desiderava pura ed ignara di tutto, da poter utilizzare come un soprammobile [...].¹⁵⁷

La codificazione iniziale dei cantautori – come quella degli urlatori – dipende in gran parte dal ribaltamento degli stereotipi associati con la «canzone all'italiana»: vocali, tematici, stilistici, prossemici, comportamentali... Non fanno eccezione le convenzioni sociali connesse con il genere sessuale, la cui messa in dubbio è centrale anche nella definizione dei nuovi consumi e nel mutamento della società italiana negli anni del boom economico (si veda ad esempio Bellassai 2003; 2005). Questo è vero anche per i cantautori uomini, la cui figura pubblica (e la stessa vocalità) spesso allude a una «mascolinità debole» (Tomatis 2016a), in rapporto a quella degli interpreti della canzone all'italiana tradizionale. Le accuse di omosessualità che furono rivolte a Paoli (Romana & Vavassori 1996, p. 33), e ancor di più l'omosessualità nascosta di Bindi, che contribuì alla sua progressiva emarginazione (Tomatis 2014b), confermano come questa percezione dovesse essere radicata, in almeno parte del pubblico. Per quanto riguarda le cantautrici, questo gioco con le convenzioni sessuali è decisamente più scoperto e esplicito. L'esempio migliore per chiarire

¹⁵⁷ Vincenzo Micocci, sul retro di: Maria Monti, *Recital*, op. cit.

questo punto viene dal Sanremo del 1961, cui partecipano Giorgio Gaber e Maria Monti, entrambi con «Benzina e cerini» (a Sanremo vige, è bene ricordarlo, la doppia interpretazione dei brani). La canzone – caso forse unico nella storia del Festival – ha però due testi diversi e simmetrici, uno «dal punto di vista di lui», cantato da Gaber, e uno «dal punto di vista di lei», cantato dalla Monti. Il soggetto è lo stesso: la paradossale storia di una coppia in cui la donna, come passatempo, ama dare fuoco all'uomo (letteralmente). Il confronto fra le due versioni dimostra le opposte strategie di autenticazione attraverso cui sono costruiti i due personaggi: debole e passivo Gaber, attiva e aggressiva la Monti.

Versione di Gaber:

Il mio destino / è di morire bruciato

La mia ragazza / deve proprio averlo giurato / ha inventato un
nuovo gioco / mi cosparge di benzina e mi dà fuoco / e io brucio
brucio d'amor

Versione della Monti:

Il suo destino / è di morire bruciato

Il mio ragazzo / chi lo sa perché è preoccupato / ho inventato un
nuovo gioco / lo cospargo di benzina e gli do fuoco / e lui brucia
brucia d'amore

Allora, al netto delle strategie opposte (ma simmetriche) che cantautori e cantautrici seguono, i significati anticonformisti e innovativi connessi con la musica e i testi, il contesto editoriale e discografico in cui agiscono, gli spazi dove si esibiscono dal vivo, perfino gli arrangiatori e gli strumentisti che partecipano alle incisioni, sono gli stessi. Anche il passaggio della Monti e della Lumini da un target esplicitamente giovanilista a uno più maturo e il progressivo abbandono del filone «dell'urlo» trova riscontro, con perfetta coincidenza di tempo, con quello avvenuto nelle carriere di Bindi, Gaber e Meccia intorno al 1960.

Nonostante ciò, la storia di Maria Monti e Daisy Lumini come «cantautrici» finisce poco dopo. A differenza dei loro colleghi maschi, le due continuano la carriera come raffinate interpreti di brani altrui, o della tradizione popolare.¹⁵⁸ Raramente sono ricordate come autrici nelle storie della canzone, e

¹⁵⁸ Daisy Lumini pubblica, ad esempio, *Daisy come folklore*, Cedi TC 85006, 1960, 33 giri. Già nel 1965 la Monti incide *Canzoni popolari italiane*, Ricordi MRP 9019, 1965, 33 giri.

raramente comunque la loro presenza va oltre una citazione occasionale. La rimozione delle cantautrici non solo dal canone, ma addirittura dalla memoria collettiva della canzone italiana (al punto che i loro dischi non sono mai stati ristampati), è ulteriore prova di come i significati che vengono associati ai nuovi cantautori non solo vadano oltre la somma di ruoli fra autore e interprete e la connotazione «intelligente» delle canzoni, ma riguardino processi più complessi di ridefinizione e costruzione sociale di estetiche della musica, che includono anche stereotipi di *gender*. È in particolare l'idea del cantautore come «poeta», come «genio» individuale, che traghetta nella canzone estetiche di matrice romantica, a non essere immune da questo tipo di connotazioni sessuali. Come è stato notato nella letteratura sociologica (anche se in riferimento a altre tradizioni), i «processi di legittimazione culturale e consacrazione a posteriori» sono spesso condizionati dal *gender* (Schmutz & Faupel 2010).

Questo, per quanto riguarda i primi cantautori, è particolarmente evidente anche se si guarda alle dinamiche attraverso cui arrivano al successo, e al ruolo che *interpreti* femminili hanno nel popolarizzare il loro repertorio. Nel 1960 Mina fa de «Il cielo in una stanza»¹⁵⁹ un best seller (Fabbri 1998): la sua versione, diversa dalla prima incisa da Paoli,¹⁶⁰ garantisce buon riscontro anche all'incisione del genovese, e in qualche modo «battezza» la sua carriera. Lo stesso fa, un anno dopo, Ornella Vanoni con «Senza fine», che Paoli aveva scritto per lei. La Vanoni è in quel momento interprete raffinata e intellettualmente «sdoganata», pur nelle sue frequentazioni «leggere», grazie al legame con Strehler e la «canzone milanese». Fra le conseguenze, Paoli entra subito in un canone di autori «colti»: nel primo LP della Vanoni, due sue canzoni compaiono a fianco di brani firmati da Fo, Mouloudji e dallo stesso Strehler.¹⁶¹ O si può ricordare, ancora, il ruolo di Mina nel fare emergere dall'*underground* Fabrizio De Andrè, incidendo la sua «La canzone di Marinella»¹⁶², e portandola in televisione, nel 1967. Ma per quanto abbiano inciso diverse canzoni di cantautori nel corso della loro carriera, né Mina né la

¹⁵⁹ Mina, «Il cielo in una stanza» / «La notte», Italdisc MH 61, giugno 1960, 45 giri.

¹⁶⁰ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Il cielo in una stanza» / «Però ti voglio bene», Ricordi SRL 10116, 1960, 45 giri. Sulle differenze fra le diverse versioni, si veda ancora Fabbri 1998.

¹⁶¹ Ornella Vanoni, *Ornella Vanoni*, Ricordi MRL 6013, 1961, 33 giri.

¹⁶² Mina, *Dedicato a mio padre*, PDU PLD 5001, 1967, 33 giri.

Vanoni sono mai state parte del genere dei cantautori, o – in seguito – della canzone d'autore: il loro essere «artiste» si basa su estetiche diverse, e su diverse strategie di validazione che non contemplano l'essere «autori» («reali» o percepiti) di ciò che cantano.

3. Conclusioni: nuove estetiche per nuovi personaggi

3.1. I nuovi divi e il nuovo contesto della discografia

Fra il 1958 e il 1960, diversi nuovi personaggi, futuri divi della canzone italiana, arrivano al successo di pubblico e, spesso, di critica. Lo fanno supportati da un'industria della musica in espansione come mai era avvenuto negli anni precedenti, e in coincidenza con l'emergere di nuovi pubblici e nuove estetiche della canzone.

Quanto emerge dalla ricostruzione delle dinamiche del successo di urlatori e cantautori è gran in parte inedito, fino a quel momento, nella storia della canzone italiana. Intanto, per le figure che ne sono protagoniste. I vari Dallara, Bindi, Paoli, Mina sono divi in gran parte giovani e *presentati come tali*. Se questo elemento può apparire scontato nelle dinamiche globali del pop così come siamo abituati a pensarle oggi, questa insistenza sulla giovinezza era invece una novità, nell'Italia della fine degli anni cinquanta. Dei divi della canzone italiana del periodo precedente raramente si annotava l'età: Claudio Villa o Nilla Pizzi sembrano anzi avere un'età indefinita. Per quanto siano stati, già nei tempi della radio, grazie a rotocalchi e fotoromanzi, anche dei *divi* (e eventualmente oggetto di sguardo sessualizzato), sono presentati e pensati come maturi professionisti, *cantanti di professione*. Gli urlatori e i cantautori sono invece divi in un senso nuovo e diverso: anche grazie al medium televisivo che ne moltiplica le immagini, e le porta nei bar e nelle case degli italiani, di Gaber, Mina, Paoli si conoscono anche i movimenti, il *corpo* oltre alla voce – una voce che nella sua unicità e irripetibilità sembra essere lì per ricordare quel corpo, e le connotazioni sessuali a esso collegate (Middleton 2006).

Le origini popolari dei divi erano rimarcate anche nel periodo precedente, e iscritte nei loro soprannomi («la caramellaia di Novi Ligure» era detta Tonina Torrielli, che lavorava in una fabbrica di dolci). Ora però i divi

sono spesso coetanei dei loro ascoltatori: il loro successo non è solo da ammirare, ma favorisce un meccanismo di identificazione, di rispecchiamento. A questo contribuisce anche una «trasformazione dei canoni e dei parametri estetici» (Piccone Stella 1993, p. 17), che riguarda soprattutto i nuovi protagonisti della popular music. Molto dei nuovi divi – Modugno, Dallara, Dorelli, Betty Curtis, Paoli, Gaber, perfino Mina – non sono *belli* nel senso più classico. Sono soprattutto i modelli che arrivano dall'estero, che ad esempio «fanno parte della cultura spettacolare e non, francese e inglese, da molto tempo» che contribuiscono ad affermare «il brutto maschile e anche femminile» (*ibidem*); Gaber, Dallara, Celentano «devono fare tipo e scuotere. Tutto l'opposto di quanto era richiesto fino a pochi anni fa al cantante italiano». ¹⁶³

L'altro protagonista del successo degli urlatori e dei cantautori, oltre agli urlatori e ai cantautori stessi e al loro pubblico, è forse altrettanto importante. È un protagonista oggi dato per scontato, ma che nella storia della canzone italiana era apparso molto raramente, fino a quel momento: il discografico. L'industria della popular music italiana era stata dominata dagli editori musicali fino a tutti gli anni cinquanta, con un controllo pressoché totale sui flussi di produzione della musica, grazie al contesto di un sistema radiotelevisivo monopolistico e centralistico in cui la Rai era il principale committente e il principale consumatore di musica (CAPITOLO 5). La grande espansione di mercati alternativi – soprattutto il juke box e il 45 giri – cui si assiste a partire dal 1958 mette per la prima volta in seria discussione questo controllo.

Il settore discografico comincia la sua operazione di rinnovamento a partire dagli anni che precedono il successo di urlatori e cantautori (De Luigi 2008, p. 21). Ricordi lancia la sua sezione discografica proprio nel 1958, in occasione del centocinquantenario della fondazione della Casa: la discontinuità con il passato è evidente a partire dalle sue pubblicità, che affollano le pagine di *Musica e dischi*, con ampio uso di bianchi, di font freschi e innovativi: una grafica diversa, un diverso modo di intendere la comunicazione stessa.

Il sistema dell'industria musicale, con le edizioni in una posizione di potere, aveva sempre tratto vantaggio da un flusso di lavoro ormai divenuto

¹⁶³ Da *Oggi*, 1959. Citato in Piccone Stella 1993, pp. 17-18.

prassi, in cui un numero tutto sommato ridotto di compositori e parolieri professionisti producevano la maggior parte delle canzoni. Il maggior investimento economico, da parte dell'editore, consisteva nello stampare la partitura e la riduzione per pianoforte-mandolino-fisarmonica e nel metterla in commercio, distribuendone una grande quantità di copie alle orchestre da ballo (e spesso regalando alle principali) in modo da guadagnare sulle esecuzioni pubbliche, e alimentare di conseguenza il mercato domestico. Naturalmente, la radio e la televisione rappresentavano lo sbocco più remunerativo, in un momento in cui la musica italiana era ancora, in moltissimi casi, orchestrata e eseguita dal vivo negli studi Rai da arrangiatori, orchestre e direttori residenti. In questo sistema, il lavoro dei discografici consisteva nel selezionare le composizioni più promettenti, o le più eseguite, e nell'inciderne il più rapidamente possibile versioni con i propri cantanti sotto contratto. Come risultato, ogni nuovo successo editoriale, italiano o straniero, coincideva con il lancio simultaneo di innumerevoli versioni discografiche. Il caso di «Guaglione», che contò un centinaio di incisioni (De Luigi 2008, p. 22), così come quello già incontrato de «L'orologio matto», sono esemplari di queste dinamiche.

I successi di Modugno, e poco dopo degli urlatori, dimostrano per primi che questo sistema non è più adeguato al nuovo mercato, e segnano l'avvio di un ribaltamento del peso economico fra il settore discografico e quello editoriale. Tanto «Nel blu dipinto di blu» quanto «Piove» sono portate a Sanremo da Modugno insieme a Johnny Dorelli, ma l'inaudito successo dei pezzi riguarda le versioni incise da Modugno, anche grazie al collegamento che il pubblico coglie fra l'autore e l'interprete. Gli urlatori, personaggi pubblici la cui immagine è immediatamente rilanciata da cinema e televisione, emergono in stretta relazione con i loro successi, con il loro personale modo di cantare, con il loro volto e il loro corpo. Non si intende qui suggerire un rapporto di causa-effetto fra l'espansione del mercato del disco, la ristrutturazione delle strategie industriali e il successo di Modugno, degli urlatori e – infine – dei cantautori. Né, al contrario, sostenere che fu il successo di Modugno (che non era inatteso: al contrario) a indurre i discografici a mutare le proprie strategie puntando in maniera più aggressiva su nuovi interpreti per conquistare la nuova fetta di mercato resa disponibile dall'espansione dei consumi. Questi processi vanno

piuttosto di pari passo, sono interdipendenti¹⁶⁴ e non toccano solo l'Italia. E tuttavia, in questo mutato contesto, l'industria del disco necessitava di «un'ideologia per ridurre gli editori ad una sua appendice» (Fabbri 1998, p. 30). Gli urlatori, che registrano dischi da giovani per i giovani, e i cantautori, che interpretano principalmente brani di cui sono loro stessi gli autori, sono allora le figure che servono all'industria del disco in questo momento. Questo inedito collegamento privilegiato fra l'interprete, il «suo» brano e il «suo» pubblico, che in Italia si istituzionalizza a partire da questi anni, ha conseguenze di lunga durata sulle estetiche della canzone.

3.2. La canzone come arte: autenticità, autorialità, ascolto

Il tema dell'«autenticità» è uno dei più trattati nella bibliografia sulla popular music, soprattutto negli studi che si sono interrogati sulle modalità attraverso le quali conferiamo valore – anche estetico – a una determinata musica.¹⁶⁵ Come ha notato Nicholas Cook (2005, p. 16),

nella nostra cultura [...] è attivo un sistema di valori che antepone l'innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l'espressione personale alle abitudini correnti. In una parola, la musica dev'essere autentica, perché altrimenti sarebbe a malapena musica.

Richard Middleton (1994; 2006) ha sostenuto che un approccio che voglia spiegare la musica come espressione culturale deve comprendere il discorso sull'autenticità e sull'onestà, dal momento che l'onestà (intesa come verità verso un'esperienza culturale) è il criterio validante del valore musicale. Concetti come «autentico», «vero», «onesto», «sincero», «genuino» sono comuni tanto al discorso accademico quanto a quello giornalistico e critico (Moore 2002, p. 209), e il legame fra autenticità e autorialità è quasi ovvio.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Sul come razionalizzare i rapporti fra cultura e industria culturale, rimando ancora una volta alle riflessioni di Keith Negus, riassumibili nella formula «è la cultura che produce un'industria» (1999, p. 15).

¹⁶⁵ Una bibliografia parziale comprende: Frith 1996; Moore 2002; Marshall 2005; Middleton 1995 e 2006; Mayhew 1999; per un riassunto aggiornato delle diverse posizioni: Weisethaunet & Lindberg 2010.

¹⁶⁶ Forse per questa ovvietà, la bibliografia sull'autorialità nella popular music è curiosamente povera. Si veda: Ahonen 2008; Tomatis 2010/2011; Green & Marc 2016.

Ma *che cosa* è autentico? Secondo quanto suggerito da Moore e Middleton, la domanda è errata. Occorre cioè spostare l'attenzione dall'*oggetto* al *soggetto*. Dunque, la domanda non è *che cosa* venga autenticato ma *chi*; è necessario osservare i processi attraverso i quali l'autenticazione viene costruita, come questa venga prodotta durante l'ascolto. Middleton (2006, p. 206) sostiene che l'autenticità risiede dal lato dell'interpretazione, e necessita di un soggetto interpretante. Allan Moore ha proposto una efficace tripartizione del rapporto fra soggetti interpretanti e «autenticazione», a seconda che a essere autenticato sia il performer stesso (una «first person authenticity», di prima persona), oppure il pubblico (dunque, una seconda «persona» cui il performer si rivolge), o ancora un terzo assente (terza persona: ad esempio, un compositore). I tre modelli, ovviamente, convivono e sono ampiamente sovrapposti. Nel primo caso, l'autenticazione del performer può prevedere il rimando all'origine di uno stile (è il caso della canzone italiana»: CAPITOLO 5.3.1.5). Questo tipo di autenticazione è anche legato alla capacità del performer di mostrare la propria «onestà», di comunicare con il suo pubblico in modo che appaia non mediato. È dunque una «autenticità di espressione», in cui la «distanza fra l'origine (mentale) della performance e la sua manifestazione (fisica) tende allo zero, per quelli che hanno un motivo di interpretarla così» (Moore 2002 p. 213) – ovvero, per una comunità che condivida determinate convenzioni. Nel secondo tipo di autenticazione – di «esperienza» – l'ascoltatore (seconda persona) sente convalidate le proprie esperienze private nella canzone, come se la musica dicesse «le cose come stanno». Il terzo tipo di autenticazione, infine, è quella di «terza persona», in cui un performer riesce a rappresentare le idee di qualcun altro, si cala in una tradizione di performance.

L'apparizione di ideologie dell'autenticità nella storia della popular music internazionale avviene in corrispondenza dello spostamento del repertorio dal campo dell'intrattenimento a quello dell'arte (CAPITOLO 2.4). Le stesse strategie di autenticazione che avevano caratterizzato la musica eurocolta a partire dal periodo romantico penetrano nelle narrazioni sulla popular music. O meglio: vi penetrano quegli stessi elementi di autenticazione estetica che avevano permesso la definizione di una musica «assoluta» e delle sue estetiche così come le conosciamo, e che sono la necessaria base per la storicizzazione della musica. Nel corso del novecento, ideologie dell'autenticità e dell'autorialità riguardano

anche il cinema, in cui l'ideale di artisticità, dall'essere legato a un'idea generica di «verità e bellezza», passa in carico alla «figura che aveva dominato le altre arti per oltre un secolo: l'artista romantico, individuale e che esprime il proprio sé» (Caughie 1981, p. 10).

L'ingresso dei repertori popular nel campo dell'arte attraverso la diffusione di ideologie dell'autenticità di matrice romantica è però un processo storicamente situato, che segue dinamiche differenti in differenti contesti culturali. Nel caso dell'Italia, il momento di discontinuità avviene negli anni intorno al 1960, grazie all'emergere della figura del cantautore. Con l'uscita dei primi brani di Bindi, Paoli, Endrigo – come già era stato per «Nel blu dipinto di blu» – si documenta allora, per la prima volta, il ricorso *sistematico* a un lessico artistico nei discorsi sulla canzone, prima di allora piuttosto raro. Questo è vero in particolar modo per Umberto Bindi.

[...] pezzi come *Arrivederci* e *È vero* [...] non sono solo delle canzoni ma delle autentiche opere d'arte.¹⁶⁷

Il pubblico tace, si fa improvvisamente attento. Capisce di essere di fronte ad un autentico artista.¹⁶⁸

Abbiamo già segnalato [...] le qualità di questo giovane artista (una volta tanto il termine è usato a proposito).¹⁶⁹

Il genere di Bindi sin dal principio, [...] costituì una svolta nella concezione della nostra musica leggera. Erano canzoni che sia nella musica che nelle parole presentavano nuovi concetti e nuove espressioni.¹⁷⁰

Ma se in una prima fase – ben rappresentata dalla ricezione di Modugno e dei primi lavori di Bindi – la novità è rappresentata dal collocare la canzone, infine, nel dominio dell'arte e il suo interprete e autore fra gli «artisti», il successivo successo di pubblico dei cantautori porta questo processo alle estreme conseguenze.

¹⁶⁷ Junior, recensione di «Il nostro concerto» / «Un giorno, un mese, un anno», *Musica & Dischi*, luglio 1960.

¹⁶⁸ Rodolfo d'Intino, «Ecco una voce veramente nuova», op. cit.

¹⁶⁹ Rodolfo d'Intino, «I dischi della settimana», recensione di «Girotondo per i grandi», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 28, 12 luglio 1959, p. 29.

¹⁷⁰ «Dischi di musica leggera», recensione di «Noi due» / «Appuntamento a Madrid», *Il Disco*, marzo 1962, p.35.

Secondo un'ideologia dell'autorialità/autenticità piuttosto diffusa anche oggi, siamo abituati a interpretare una canzone come espressione dell'intimo del suo esecutore, in special modo se ne è anche l'autore. È l'autenticità di «prima persona» di Moore: il performer sta, per così dire, svelando la propria interiorità. Questo collegamento è talmente implicito che siamo abituati a prendere molto sul serio il contenuto delle canzoni, che difficilmente possono essere considerate come «fiction». La censura sociale che accompagna, ad esempio, le canzoni «violente», o il repertorio della malavita, è la dimostrazione di quanto il collegamento fra canzone e interprete sottintenda spesso un accordo di «verità» su quanto viene cantato – accordo da cui sono invece esentati, ad esempio, il cinema o la narrativa (Plastino 2014b). In una prospettiva storica, non è affatto «naturale» che questo collegamento sia in atto. Al contrario, il tipo di autenticità che governa la performance tipica della canzone italiana «tradizionale» era ed è di segno ben diverso. Il performer «migliore» non è il più sincero, ma quello che dimostra di sapersi adeguare. Meglio allo stile di interpretazione «all'italiana», di essere cioè nel solco di una «tradizione», oppure che meglio interpreta sentimenti condivisi con il pubblico. Quando Claudio Villa canta «Buongiorno tristezza», cioè, i criteri di valutazione estetica non riguardano tanto l'«autenticità» di Villa nell'esprimere quei sentimenti *in quanto suoi personali*, ma la sua abilità di performer nel solco di una tradizione interpretativa, e nell'adeguamento alle convenzioni interpretative che permettono al pubblico l'immedesimazione con il soggetto della canzone. Un rapporto di verità fra il performer e la canzone diventa invece implicito a partire dalla ricezione dei primi cantautori. Il cantautore non è pensato come un professionista della musica che interpreta le sue canzoni, ma come un *uomo* che svela la propria interiorità, un «genio romantico» alle prese con i suoi personali demoni, il cui «sé» è pubblico. Come sintetizzava, già nel 1967, Marisa Rusconi:

Non si perdona a Gino Latilla la relazione extraconiugale o a Claudio Villa la separazione consensuale (perché loro stessi in fondo avevano accettato l'ipocrisia di un volto diverso per le folle) ma si accetta dal cantautore il tentato suicidio, la pallottola nel cuore, la storia d'amore con la cantante famosa e

la paternità non proprio ufficiale (forse perché il cantautore ha accettato di essere se stesso anche sul palcoscenico).¹⁷¹

Negli anni del loro primo successo, allora, i cantautori vengono *autenticati* come artisti, e si consolida nella canzone italiana un'ideologia dell'autorialità di origine romantica. Le conseguenze sulla storia della popular music nazionale sono di un certo rilievo. Se la tradizione della canzone italiana era nata, con Sanremo, proprio nel segno di un allontanamento dalla dimensione del puro intrattenimento (e specificamente dal ballo), il percorso della canzone italiana «dalle sale da ballo alle sale da concerto», parafrasando quanto scritto da Simon Frith sull'ingresso del rock nel campo dell'arte (Frith 1981, p. 52), ha un suo momento centrale proprio nell'esordio di alcuni dei musicisti protagonisti di questo capitolo. La progressiva sparizione delle indicazioni di ritmo dai dischi e dagli spartiti dei primi cantautori – che sarà poi completa con l'affermarsi, alla fine degli anni sessanta, del 33 giri – chiarisce come uno spostamento di funzione sia in atto. Le canzoni dei cantautori sono canzoni «da ascoltare», e da ri-ascoltare, meglio se in silenzio, *facendo attenzione*. È il primo, necessario, passo per l'ingresso della canzone fra le pratiche riconosciute come artistiche, tema che è al centro di un serrato dibattito intellettuale per buona parte degli anni sessanta, e anche oltre.

¹⁷¹ Marisa Rusconi, «Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo», *Discoteca*, a. 8, luglio-agosto 1967, pp. 16-20.

APPENDICE: debutti discografici dei primi cantautori

1958-1959

	GABER	MECCIA	BINDI	PAOLI	TENCO
1958					
NOVEMBRE- DICEMBRE	«Ciao ti dirò» ¹				
1959					
FEBBRAIO	«Nairobi», ² «Non dimenticar le mie parole» ³	«Odio tutte le vecchie signore» ⁴			
APRILE			«Arrivederci», ⁵ «Nuvola per due» ⁶		

¹ Giorgio Gaber e la sua Rolling Crew, «Ciao ti dirò» / «Da te era bello restar» / «Be Bop a Lula» / «Love Me Forever», Ricordi ERL 10-009, 1958, 45 giri EP.

² Giorgio Gaber e la sua Rolling Crew, «Nairobi» / «Buona notte tesoro», Ricordi SRL 10-023, 1959, 45 giri.

³ Giorgio Gaber e la sua Rolling Crew, «Non dimenticar le mie parole» / «Dimmi chi sei», Ricordi SRL 10-024, 1959, 45 giri.

⁴ Gianni Meccia e la sua chitarra, «Odio tutte le vecchie signore» / «Diomira», Rca 45 NO778, 1959, 45 giri.

⁵ Umberto Bindi, «Arrivederci» / «Odio», Ricordi SRL 10-029, 1959, 45 giri; *Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni* («Arrivederci», «Odio», «Nuvola per due», «Amare te»), Ricordi ERL 126, 1959, 45 giri EP.

⁶ Umberto Bindi, «Nuvola per due» / «Amare te», Ricordi SRL 10-030, 1959, 45 giri.

	GABER	MECCIA	BINDI	PAOLI	TENCO
MAGGIO	«Priscilla», ⁷ «Venus», ⁸ «Sea Cruise» ⁹				I Cavalieri – Canta Tenco ¹⁰
GIUGNO	I due corsari (con Jannacci) ¹¹		«Girotondo per i grandi» ¹²		
LUGLIO					Gigi Mai con I Cavalieri ¹³
AGOSTO	«Canta» ¹⁴			«La tua mano» ¹⁵	
DICEMBRE	«Geneviève» ¹⁶				

⁷ Giorgio Gaber, la sua chitarra e I Cavalieri, «Priscilla» / «Rhum e Juke Box», Ricordi SRL 10-036, 1959, 45 giri.

⁸ Giorgio Gaber, la sua chitarra e I Cavalieri, «Venus» / «Dream Big», Ricordi SRL 10-037, 1959, 45 giri.

⁹ Giorgio Gaber e la sua Rolling Crew, «Sea Cruise» / «Save My Soul», Ricordi SRL 10-040, 1959, 45 giri.

¹⁰ I Cavalieri – canta Tenco, «Mai» / Giurami tu», Ricordi SRL 10-031, 1959, 45 giri; «Mi chiedi solo amore» / «Senza parole», Ricordi SRL 10-032, 1959, 45 giri; I Cavalieri, *Vol. 1*, ERL 127, 1959, 45 giri EP.

¹¹ I due corsari (Gaber e Jannacci) con i Cavalieri, «Ehi! Stella» / «24 ore», Ricordi SRL 10-034, 1959, 45 giri.

¹² Umberto Bindi con Giampiero Boneschi e i suoi archi, *Girotondo per i grandi*, Ricordi ERL 128, 1959, 45 giri EP; «Girotondo per i grandi» / «Basta una volta», SRL 10-033, 1959, 45 giri.

¹³ Gigi Mai con i Cavalieri, *Sophisticated Rock*, Ricordi ERL 135, 1959, 45 giri EP; «Amore» / «Non so ancora», Ricordi SRL 10-044, 1959, 45 giri; «Vorrei sapere perché» / «Ieri», Ricordi SRL 10-045, 1959, 45 giri. Tutte e quattro le canzoni sono di Tenco.

¹⁴ Giorgio Gaber con I Cavalieri, «Canta» / «Bambolina», Ricordi SRL 10-044, 1959, 45 giri.

¹⁵ Gino Paoli con i Cavalieri, «La tua mano» / «Chiudi», Ricordi SRL 10-047, 1959, 45 giri.

¹⁶ Giorgio Gaber, «Geneviève» / «Desidero te», Ricordi SRL 10-066, 1959, 45 giri.

1960

	GABER	MECCIA	BINDI	PAOLI	TENCO
1960					
FEBBRAIO		«Folle banderuola» (Mina) ¹⁷ ; «Jasmine» / «I soldati delicati» ¹⁸	«È vero» / «Luna nuova sul Fuji-Yama» ¹⁹		
MARZO	I due corsari con la Rolling Crew ²⁰			«La gatta»; «Co-eds»; «Il cielo in una stanza» ²¹	
MAGGIO				«Grazie» ²²	
LUGLIO		«Il barattolo» ²³			«Quando» ²⁴
AGOSTO		<i>Meccia canta Meccia</i> EP, «I segreti li tengono gli angeli». ²⁵ Neologismo «cantautore»			

¹⁷ Mina, «Folle banderuola» / «Un disco e tu», Italdisc MH 40, 1960, 45 giri.

¹⁸ Gianni Meccia e I Carraresi, «Jasmine» / «I soldati delicati», RCA Camden 45 CP 42, 1960, 45 giri.

¹⁹ Umberto Bindi e la sua orchestra, «È vero» / «Luna nuova sul Fuji-Yama», Ricordi SRL 10-012, 1960, 45 giri.

²⁰ I due corsari con la Rolling Crew, «Teddy Girl» / «Dormi piccino», Ricordi SRL 10-110, 1960, 45 giri.

²¹ Gino Paoli con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «La gatta» / «Io vivo nella luna», Ricordi SRL 10-114, 1960, 45 giri; «Co-eds» / «Maschere», Ricordi SRL 10-115, 1960, 45 giri; «Il cielo in una stanza» / «Però, ti voglio bene», Ricordi SRL 10-116, 1960, 45 giri.

²² Gino Paoli, «Grazie» / «Vorrei averti per me», Ricordi SRL 10-130, 1960, 45 giri.

²³ Gianni Meccia – Roberto Pregadio e il suo complesso, «Il barattolo» / «Quanta paura», RCA 45 CP 71, 1960, 45 giri.

²⁴ Luigi Tenco con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Quando» / «Sempre la stessa storia», Ricordi SRL 10-122, 1960, 45 giri

²⁵ Gianni Meccia, *Meccia canta Meccia* («Il barattolo» / «Alzo la vela» / «I segreti li tengono gli angeli» / «Folle banderuola»), RCA Camden ECP 55, 1960, 45 giri EP; Gianni Meccia con Roberto Pregadio e il suo complesso, «I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi bao bao)» / «Alzo la vela», RCA Camden 45 CP 72, 1960, 45 giri.

8.

Intellettuali e canzone

1. Il dibattito culturale sulla canzone dal dopoguerra ai primi sessanta

1.1. Introduzione: Adorno, Gramsci, De Martino, Lomax, Bartók...

I grandi assenti nella storia dei generi della canzone italiana sono gli intellettuali. Anche il successo dei primi cantautori – ora «artisti» esteticamente validati attraverso strategie «high culture» – si delinea all'interno di un gusto comunque «popolare», e di strategie commerciali orchestrate nel contesto dell'industria dell'intrattenimento. Intellettuali svolgono un decisivo ruolo di mediatori all'interno dell'industria discografica (Nanni Ricordi ne è sicuramente l'esempio più limpido), e i diversi «mondi» sono più intrecciati di quanti non si tenda a pensarli, anche nel 1960. E tuttavia, è un fatto che siano descritti e pensati come ben distinti l'uno dall'altro: se pure gli intellettuali ascoltano le «canzonette», semplicemente non ne scrivono, spesso non lo ammettono o sono restii a farlo.

In una prima fase, sono in particolare le teorie di alcuni studiosi – su tutti Theodor W. Adorno, Antonio Gramsci e Ernesto De Martino – a dettare, per motivi diversi, l'agenda degli intellettuali interessati alla canzone. L'influenza del pensiero di questi teorici si spiega, storicamente, nel contesto del più ampio dibattito culturale di quegli anni: nessuno di questi si occupa *solo* di musica, e almeno per Gramsci e De Martino la musica non è neanche l'interesse principale. Come conseguenza, il dibattito sulla canzone si sviluppa come campo secondario di un più ampio dibattito culturale sulla «cultura di massa». Fino agli anni sessanta la «musica leggera» è quasi del tutto assente dal dibattito culturale italiano. Quando vi compare – anche ben dopo la fatidica soglia del

decennio – è perlopiù additata come termine negativo in una inevitabile opposizione con altri e migliori repertori: più «autentici», più «colti», meno «gastronomici», come viene spesso detto. Il dibattito sulla canzone si avvia, cioè, proprio nel segno di un'aspra critica ideologica e politica alla «musica di consumo», e ha più a che vedere con questioni sociologiche di quanto non si interessi di temi estetici: una inclinazione, questa, che condiziona non poco i futuri sviluppi della canzone italiana e delle sue narrazioni, e le cui ricadute si riconoscono ancora oggi.

Minima Moralia di Adorno (1954), pubblicato da Einaudi, ha un grande impatto sulla sinistra italiana alla metà dei cinquanta, e contribuisce a «traghettarla» nella «società di massa» (Crainz 1996, p. 45). Gli scritti musicali dello studioso tedesco compaiono all'incirca nello stesso periodo, diffusi «con una sollecitudine che trova scarsi paragoni in altri paesi europei non di lingua tedesca» (Fabbri 2005a, p. 70; Agostini 2010). Già a partire dal 1950 si trovano tracce di un'interesse per l'estetica di Adorno in pubblicazioni musicologiche italiane (Marino 2000/2001, p. 38). *Dissonanze*, che contiene l'influente saggio del 1938 *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto* (Adorno [1959] 1979) esce per Feltrinelli nel 1959, nella traduzione del compositore Giacomo Manzoni. La sua influenza sull'ambiente musicale italiano è ampia e di lunga durata, al punto che il titolo è fra i riferimenti principali ancora in numerosi testi degli anni settanta (si veda il CAPITOLO 12). Altri articoli di soggetto musicale compaiono su rivista già negli anni precedenti: fra questi, «Moda senza tempo: sul jazz», scritto nel 1953, esce su *Questioni* nel 1958 (Adorno 1958).¹

Negli scritti del filosofo tedesco la «popular music» e il «jazz» perlopiù coincidono. È stato a più riprese annotato come il «jazz» che aveva in mente Adorno non fosse quello americano a lui coevo, ma piuttosto la resa che ne davano le orchestre tedesche della repubblica di Weimar (Bradford Robinson 1993; Fabbri [2002] 2008, p. 30). Considerazioni di questo tipo possono anche essere usate per «scusare» Adorno e – in fondo – dargli ragione, perché quella musica su cui i tedeschi ballavano sarebbe stata davvero «commerciale» e «di consumo», a differenza del «vero» jazz. Gli scritti di Adorno sul jazz coprono

¹ Mentre non è tradotto in questi anni il saggio «On Popular Music» (Adorno 1941).

comunque un periodo fra il 1933 e il 1953 (Marino 2000/2001, p. 166), e potrebbero (e dovrebbero) avere in mente un tipo diverso di jazz (il bebop, per esempio). E tuttavia, il jazz è a tutti gli effetti – almeno per la prima parte del periodo dell'interesse di Adorno – una musica popular, che ancora negli anni cinquanta oscilla fra un canone «colto» e i caratteri licenziosi di musica da ballo. Con la lettura e la metabolizzazione di questi saggi, ma senza mai superare l'instabilità teorica delle etichette che in essi sono usate a più riprese, la critica italiana si dota così di nuovi strumenti teorici, di un nuovo lessico, e in generale di un frame interpretativo efficace per parlare e razionalizzare il campo della canzone. E tuttavia, questo modo di intendere la popular music è perfettamente coerente con l'atteggiamento e gli interessi degli intellettuali dell'epoca (se ne spiega anche così, dunque, il rapido successo). La lettura di Adorno, cioè, più che modificare prospettive, *legittima atteggiamenti già diffusi fra gli intellettuali italiani*.

Il pensiero gramsciano, fondamentale nella formazione degli intellettuali nel dopoguerra (attraverso concetti come «intellettuale organico», «egemonia», «nazionalpopolare»...) risulta in particolare decisivo nell'arrivare alla sintesi del concetto di «cultura popolare» come «altro» antagonista rispetto alla «cultura dominante». I *Quaderni del carcere* vengono pubblicati a partire a partire dal 1948. *Letteratura e vita nazionale*, che contiene il saggio sul «carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana» e le «Note sul folklore» esce due anni dopo (Gramsci 1950). Questi testi costituiscono l'humus su cui germoglierà il dibattito culturale dei decenni successivi, anche attraverso il filtro del lavoro di Ernesto De Martino, che negli stessi anni dà alle stampe *Mondo magico* (De Martino 1948), mentre riflessioni fondamentali e per certi versi affini erano arrivate dal «diario di prigionia» di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (Levi 1945). Senza voler banalizzare quello che è probabilmente uno dei momenti di maggior fioritura e di originalità della storia intellettuale italiana, tracce importanti di questa linea attraversano il lavoro di Diego Carpitella negli anni cinquanta, intrecciandosi soprattutto con il pensiero di Béla Bartók e Alan Lomax: secondo Roberto Agostini (2010, p. 32), è proprio su una doppia «direttrice» che si sviluppano le riflessioni degli intellettuali italiani sul consumo e sull'intrattenimento musicale: da un lato, Adorno e una direttrice «di stampo storico-filosofico»; dall'altro, una «vena antropologica» che ha in

Bartók e Lomax i propri padri spirituali, e le cui ramificazioni caratterizzano tutta la prima fase della riflessione interna al Nuovo Canzoniere Italiano, anche nel tentativo di superare Gramsci e De Martino.² L'idea di «popolo» e di «popolare» che si definisce su questa linea rappresenta uno specifico del nostro paese, tanto della letteratura etnografica quanto del movimento del folk revival musicale: Carlo Ginzburg parlerà, qualche anno dopo, di una «tradizione specifica, ben radicata nella cultura italiana» di studi sulla cultura popolare (1978, p. iii). Questa «tradizione» è alla base della definizione del concetto di «folk» – e del movimento che sarà detto di folk revival – a partire dagli anni sessanta, e manterrà una notevole coerenza restando al centro di innumerevoli discorsi sulla musica per tutto il decennio successivo.

Sono queste le piste principali che si intrecciano, elidono, sovrappongono nel dibattito sulla canzone a partire dal dopoguerra. Questo capitolo propone un excursus in questo dibattito culturale, partendo dalle sue radici negli anni cinquanta della «canzone italiana». Il contributo di alcuni intellettuali è decisivo per la successiva ristrutturazione delle tassonomie della canzone, e per il suo ingresso fra gli oggetti degni di attenzione estetica. Una storia dei generi della popular music in Italia, allora, non può prescindere dalle proposte e dalle riflessioni teoriche proposte da Umberto Eco, Diego Carpitella, Roberto Leydi, Cesare Zavattini – per citare alcuni dei nomi che compariranno in questo capitolo –, così come non può ignorare la lunga costruzione della «canzonetta» come altro «non-colto» che attraversa il dibattito culturale in questi anni, e in particolare le pagine culturali dei giornali di sinistra.

1.2. La canzone non è arte: snobismo e *guilty pleasures*, aspettando Adorno

Gli scritti critici sulla canzone sono merce piuttosto rara per tutti gli anni cinquanta, e confermano come la continuità interna al «Trentennio» riguardi anche i discorsi sulla musica e le estetiche collegate.

² Per il dibattito culturale sul tema nelle discipline demologiche e antropologiche: Ferraro 2015.

Il primo Festival di Sanremo passa nell'indifferenza degli intellettuali, tanto in positivo quanto in negativo: appena sei i critici musicali presenti, e quasi tutti per motivi diversi dal solo Festival (Borgna 1998, p. 4). La seconda edizione risveglia i primi interessi anche nella stampa, ma gli intellettuali (e molti giornalisti fra questi) rimangono poco interessati a occuparsi di canzone. Semplicemente, quella del «critico di musica leggera» non è una figura contemplata in quel momento, e non lo sarà ancora per qualche anno. Se la canzone occupa uno spazio sempre crescente nelle programmazioni radiofoniche e allarga poco a poco i suoi spazi sulla stampa popolare a partire proprio dagli anni di Sanremo, la crescita è più *quantitativa* che non *qualitativa*. La canzone rimane cioè esclusa dai discorsi «seri» sulla musica, sulla letteratura, o sulla società, e quando trova spazio sulle pagine culturali dei giornali, è solitamente una moda da dileggiare, o il segno della decadenza dei tempi moderni.

Questo è confermato dalla linea che buona parte delle pubblicazioni periodiche più o meno colte tengono in questi anni: esistono rubriche fisse e attenzione costante per il cinema, il teatro, la rivista, la televisione, ma la rubrica musicale è, fatalmente, una rubrica di musica colta. Il che provoca, a osservare alcuni di questi giornali, la sensazione di una linea editoriale schizofrenica: a lunghi servizi fotografici su attrici, re e principesse, divette e casi di cronaca nera si affiancano – nella rubrica musicale – inevitabili considerazioni sull'ultima riproposizione di Glück, sul *Flauto magico* o sulle incisioni ad alta fedeltà delle sinfonie di Beethoven. Tale è, ad esempio, *L'Europeo*, in cui la «musica leggera» trova spazio solo occasionalmente, e come tema di costume (meglio se intrecciata a soggetti pruriginosi, come ad esempio è per l'arrivo del rock and roll). Il *Radiocorriere*, che riporta programmi radiofonici zeppi di «canzonette», riserva la quasi totalità dei suoi approfondimenti al Terzo Programma, a profili di compositori o a presentazioni di opere liriche e sinfoniche, al teatro, ai radiodrammi. Persino *Cinema nuovo*, in cui saggi su realismo e impegno sono accompagnati da anticipazioni sulle novità cinematografiche (anche del cinema popolare) e foto di attori, quando si occupa di musica si limita al repertorio eurocolto. Riviste come *Discoteca*, che affiancano recensioni di «musica leggera» ad articoli su sinfonica e lirica sono più l'eccezione che non la regola – e comunque occorre attendere fino al 1960

per osservare contaminazioni di questo genere. L'unica eccezione, nel corso dei cinquanta, è rappresentata dai rotocalchi a grande tiratura, il cui target è però di massa, *lowbrow*.

Se sarebbe difficile affermare, cronologia delle opere alla mano, che le considerazioni di Adorno sulla popular music e la cultura di massa abbiano condizionato gli intellettuali italiani prima della seconda metà degli anni cinquanta, si può tuttavia rilevare come quel modo ora accondiscendente, ora aspramente snobistico di trattare la canzone – che sarà cifra della critica adorniana – sia già la prassi nelle rare incursioni sul tema degli intellettuali all'inizio del decennio. Da un lato, i rari interventi in ambito «colto» già non perdonano alla canzone la sua dimensione di puro oggetto di intrattenimento, «popolare» in senso deteriore, e dunque non adeguato al gusto delle élite intellettuali. È fin troppo facile trovare esempi di questo snobismo negli articoli sulla canzone italiana nelle riviste e sui quotidiani. La critica principale, in questi anni, riguarda l'inadeguatezza degli autori e dei cantanti italiani, soprattutto se paragonati agli ascolti cosmopoliti tipici della buona borghesia dell'epoca: il jazz e la *chanson* francese. Dunque, la critica è rivolta soprattutto alla «canzone all'italiana» e al suo «conformismo» (Degli Esposti 1951). Tuttavia, dietro la critica ai modelli stereotipati e ai contenuti banali e lacrimevoli delle canzoni, il bersaglio polemico è sempre e comunque un *gusto popolare* che è visto come «altro» dal proprio. Intorno alla metà degli anni cinquanta, e in misura crescente dopo il successo mediatico di Sanremo, il tono degli interventi sulla canzone si fa più aspro, e assume un lessico più simile a quelli successivi, di ispirazione più evidentemente adorniana. Si potrebbe essere sorpresi nel ritrovare, ancora oggi, lo stesso tipo di argomenti rivolti contro Sanremo: le canzoni sono accusate di essere tutte uguali, di insistere su temi di gusto melodrammatico per compiacere il grande pubblico, di cadere nella retorica patriottica, o di rappresentare la parte peggiore della nazione (argomentazioni che sono già state affrontate in rapporto al festival di Sanremo nel CAPITOLO 5, e che non è necessario riprendere qui).³ Valgano, a testimonianza di come il tono snob prescinda dal colore politico, tre interventi – rispettivamente di Camilla Cederna sull'*Europeo* dal Sanremo del 1953, di Indro

³ Una buona antologia di commenti di intellettuali sulla canzone è stata raccolta da Irene Piazzoni (2011, pp. 475 e sgg.)

Montanelli sulle pagine del *Corriere della sera* dopo il Sanremo del 1958, e di Alberto Moravia da quelle de *L'espresso* in prossimità del Sanremo 1959.

Nelle venti canzoni presentate al giudizio del pubblico, le parole più ripetute furono “lacrime”, “pianto”, “piangere”, “disperato”, “angoscia”, e poi “chiesetta”, “Redentore”, “altare”, cantate queste con patetici riferimenti a matrimoni mancati e soprattutto a defunti. [...]

Uno degli autori bocciati, senza pensare affatto alla musica (tanto ci sarebbero stati canti da soldati da sfruttare), esponeva [...] il soggetto della canzone che farà per il festival venturo. Un fante che in guerra perde una gamba e viene decorato con la medaglia d'oro, sposerà una crocerossina nella chiesetta del paese, mentre la madre cieca piange in un angolo. Il curato li benedice, e faranno il viaggio di nozze a Trieste.⁴

Sorvoliamo sulla loro stupidità. Nessuno, nelle canzonette, va a cercare l'intelligenza, sebbene i francesi, per esempio, una pagliuzza o un surrogato in quelle loro riescano a mettercela sempre o quasi sempre. Eppoi, non sarebbe leale. Ogni generazione, Dio mio, ha un suo particolare tipo di ebetudine, ed è inutile che ci affanniamo tanto a giudicare quella di chi ci precede, visto che dovremo sottoporre la nostra al tribunale di chi ci segue. Chissà se si fece poi un grande affare barattando le signorinelle pallide e le gotine gialle coi “tabarins” di Gill e con gli “abat-jours” di Gino Franzi, questi ultimi con “Vipera” e giù giù fino al “Blu dipinto di blu” delle ultime Olimpiadi sanremesi. Il cattivo gusto rimane e non cambia, sotto le mode che passano. [...]

Eppure queste canzonette oleografiche e cafoncelle dicono il vero. Gl'italiani trascolorano facilmente: passano con incredibile disinvoltura dal nero al rosso e dal bianco al giallo, cambiano regime con la stessa facilità con cui cambiano la camicia (anzi di più perché la camicia poi va lavata, mentre il regime...). E a giudicarli superficialmente dal di fuori si direbbero la gente più pronta a lasciarsi conquistare dalla moda e dalla novità, la più mutevole e instabile, ora tutti consoli romani, ora tutti Marlon Brando, a massa.[...]⁵

[...]È l'Italia del tifo e della prosa incredibile delle gazzette sportive; delle canzoni imbecilli di Sanremo; della televisione tanto cara alle famiglie con le sue rubriche del “Lascia o raddoppia”, del “Musichiere”, della “Canzonissima”, tutti neologismi veramente italianissimi, una maniera come un'altra per dire che non sono italiani; del qualunquismo, della mafia, delle madonne che piangono e muovono gli occhi, delle lotterie statali, dei neomilionari e dei neocriminali, dei fusti e delle maggiorate fisiche e non sappiamo quali altre manifestazioni melense, viscerali, sentimentali e misteriose. Perché questa

⁴ Camilla Cederna, «Le elezioni della canzonetta», *L'Europeo*, 12 febbraio 1953.

⁵ Indro Montanelli, «Con “mamma e lacrime” in Italia si riesce a tutto», *Corriere della sera*, 23 marzo 1958, p. 3.

sotto Italia è davvero un mistero, almeno per noi che siamo in grado, sì, di vederla e descriverla, non di ricostruirla con precisione gli ineffabili meccanismi mentali. [...]»⁶

D'altro canto, anche in contributi dal tono meno aspro si possono riconoscere quegli «stratagemmi» identificati da Ortoleva come tipici dei discorsi «seri» sulla canzone (Ortoleva 2008, p. 307): presa di distanza, dissimulazione, accondiscendenza... L'unico modo «lecito» in cui si può validare la canzone è, cioè, nei termini di un *guilty pleasure*.

Si trovano tracce di questo modo di parlare di canzone già prima della guerra, in quel filone di discorsi che valorizzano la canzone in quanto strumento di ricordo, effimero e nostalgico (CAPITOLO 5.3.1.4). Si può prendere come ulteriore esempio un intervento firmato da un intellettuale certamente anomalo come Cesare Zavattini per il volumetto *Assi e stelle della radio*, che ricorda una vecchia polemica con il giornalista e commediografo Arturo Rossato.

Alla fine del pranzo il discorso tornò sulle canzonette. Rossato mi disse sottovoce: “Francamente, ti piacciono tanto le canzonette?”. “Sì”, risposi. Rossato scosse la testa. Ero imbarazzato anch'io, ci fu un minuto di silenzio. Rossato riprese con dolcezza: “Ti piace anche quella che fa...”. Ometto i versi, popolarissimi, per non far riconoscere l'autore che se ne dorrebbe. “Mi piace. Non so spiegarti il perché”, risposi. [...]»⁷

Sullo stesso tema Zavattini torna nel dopoguerra, con toni analoghi, in una pubblicazione affine,⁸ scatenando le critiche di Michele Straniero che gli contrappone le famose righe scritte da Proust sulla «cattiva musica» (Straniero et al. 1964, pp. 83 e sgg.).

Entrambe queste posizioni – che sono state qui esemplificate da Montanelli, Cederna e Moravia da un lato, e da Cesare Zavattini dall'altro, ma che potrebbero certo trovare altri campioni – si fondano sulla medesima concezione circa la natura delle «canzonette». Per tutti gli anni cinquanta la canzone non è, né può essere, «arte». Almeno, non nel senso in cui

⁶ Alberto Moravia, «130 prodotti della sottocultura», *L'Espresso*, 18 gennaio 1959. Citato in Piazzoni 2011, p. 489.

⁷ Cesare Zavattini, «Agli autori delle canzonette», *Assi e stelle della radio*, Atlantis, Roma, 1941, pp. 63-64.

⁸ Cesare Zavattini, «Difesi le canzonette», *Assi e stelle della radio*, Atlantis, Roma, 1949, pp. 3 e sgg.

sono «arte» il cinema o la letteratura. Se, ad esempio, un film o un romanzo possono essere validati come opera d'arte, o rifiutati come sottoprodotto di gusto popolare, questo non vale per la canzone, che è relegata in blocco al dominio dell'intrattenimento *indipendentemente dai suoi esiti*. La canzone è cioè *già il sottoprodotto di una «musica d'arte»*, né la «musica leggera» rientra fra le attività rispettabili per un bravo borghese.

La severità *tranchante* degli interventi in ambito «colto» da un lato, e la «leggerezza» degli interventi più accondiscendenti dall'altro, hanno portato chi si è occupato di canzone negli anni successivi a sopravvalutare i primi, e a sottovalutare i secondi. La tendenza a sparare a zero sulla «canzonetta» con un misto di supponenza e alterigia è un filone sempre fertile del dibattito culturale italiano. Ma la mancanza di una comprensione dello sviluppo della canzone italiana a cavallo della guerra e la sua riduzione a sottoprodotto (idea che sopravvive ancora oggi) nascono anche da questa tendenza: dall'aver cioè letto le critiche alla canzone come giudizi estetici dotati di un loro valore assoluto, senza contestualizzarli nella realtà dell'epoca. La cautela nell'analizzare questo tipo di discorsi sulla canzone italiana è allora d'obbligo. Soprattutto se si considera come queste tendenze «pre-apocalittiche» di interpretare la canzone nascano in parallelo con l'idea stessa di «canzone italiana» negli anni cinquanta. Come dire: l'opinione che la canzone italiana sia insulsa, stupida, banale si cristallizza nel senso comune di alcune comunità (degli intellettuali in particolare) *nello stesso momento* in cui si costituisce un'idea di «canzone italiana» condivisa a livello nazionale. In ogni caso, è attraverso questo tipo di discorsi che si sdogana per la prima volta, insieme alla possibilità di scrivere di «canzonette», anche una loro possibile artisticità, anche se – per il momento – solo in forma di auspicio per il futuro.

I rari incontri fra cultura e canzone negli anni cinquanta, dunque, sono destinati a poca fortuna anche perché i due mondi parlano lingue diverse. Un caso emblematico di questo rapporto impossibile ci viene dal Sanremo del 1955. L'organizzazione, sempre nel contesto di quelle ambizioni di valorizzazione della canzone italiana che avevano accompagnato la nascita del Festival, e in risposta alle polemiche che accompagnano quasi da subito la scelta dei brani in gara, allestisce per la quinta edizione della kermesse una commissione «formata

da personalità estranee alla Rai»,⁹ che comprende fra gli altri un produttore cinematografico (Umberto Del Ciglio), un musicologo (Teodoro Celli), il poeta Giorgio Caproni, il direttore del coro della Scala Vittore Veneziani e il direttore d'orchestra Oliviero De Fabritiis, il soprano Toti Dal Monte e lo chansonnier Odoardo Spadaro. La scelta della Rai si rivela un autogol, come mostra il verbale che la commissione rilascia per giustificare la selezione dei 16 finalisti sui 412 brani presentati:

[...] premesso che la Rai, nell'insediare la Commissione per il Festival di Sanremo ha inteso che questa contribuisse con il suo lavoro al miglioramento qualitativo e alla valorizzazione della canzone italiana;
ritenuto che la grande maggioranza delle composizioni concorrenti – valutate anche in base al criterio di una linea melodica popolare – non presenta, sia per la parte letteraria sia per la parte musicale, particolari requisiti di alto livello artistico, conformi alla migliore tradizione della canzone italiana;
convinta tuttavia della opportunità di non interrompere la tradizionale rassegna della canzone italiana di Sanremo decide di segnalare [...].¹⁰

Il risultato è una polemica fra editori e Rai, innescata da un telegramma di Eugenio Clausetti, presidente della UNEM (Unione Nazionale Editori Musicali) rivolto all'amministratore delegato della Rai:

non è sufficiente che una giuria sia indipendente. Occorre che sia anche competente, e francamente non so quanto potesse esserlo l'ultima, della quale facevano parte, tra gli altri, anche alcuni vecchi amici miei, persone d'arte e di cultura, ma che non amano la canzone. (Citato in De Luigi 1980, p. 29)

I due punti di vista riportano il dibattito sulla canzone a una questione di «competenza», e – di fatto – di relativismo del gusto: se la canzone è altra cosa rispetto all'«arte» (come entrambe le parti in causa concordano), allora essa può rivendicare estetiche proprie.

Questo non significa, naturalmente, che non esistano negli anni cinquanta estetiche della canzone. Al contrario, ci possono essere canzoni buone

⁹ «Sanremo '55», *Radiocorriere*, a. 31, n. 51, 19-25 dicembre 1954, p. 33. Si veda anche De Luigi 1980, p. 28

¹⁰ «Sanremo '55», *Radiocorriere*, a. 31, n. 52, 26 dicembre 1954-1 gennaio 1955, p. 3.

o meno buone, ma seguono criteri di validazione che non sono quelli della cultura «alta». Già Massimo Mila identificava correttamente il punto parlando di quella «“boria dei generi” che [...] fa sì che la più brutta delle sinfonie venga automaticamente ritenuta superiore al più bello dei ballabili»,¹¹ ma a questa ammissione dell'esistenza di diverse estetiche, *di diversi gusti e diversi pubblici*, non fa seguito una reale apertura da parte degli intellettuali

1.3. Per chi suona la canzone? La «musica di consumo» e il suo pubblico

1.3.1. Lo «strabismo culturale» della stampa di sinistra

Sulla carta, non ci sarebbe alcuna ragione per cui il Partito Comunista non debba occuparsi di canzone, nello stesso modo e per gli stessi motivi per cui in questi anni si occupa di cinema e di letteratura. Secondo lo storico Stephen Gundle (1995, p. 147), il momento in cui la sinistra tenta di creare una «cultura popolare» è quello «in cui i mass media, sviluppatisi sotto il Fascismo cominciavano a svolgere un ruolo fondamentale nella vita culturale del paese». Il Partito Comunista si trovava dunque – con la DC al governo – a dover competere con questo «nuovo sistema culturale» per non rischiare di rimanere isolato, ed è dunque costretto, per ragioni pratiche, di propaganda e di rapporto con la propria base elettorale, «almeno in parte [ad] assorbire i valori e gli orientamenti di una industria culturale» il cui legame tanto con la DC quanto con gli Stati Uniti era evidente (*ibidem*). *Vie Nuove*, settimanale illustrato del partito, reagisce con grande pragmatismo alle accuse di occuparsi troppo di film statunitensi: «Come marxisti combattiamo la società capitalista, ma – sino a quando questa è la società in cui viviamo – non possiamo ignorare le sue leggi e i suoi costumi e certe esigenze che ne conseguono», scrive il vicedirettore della rivista Mario Pellicani nel 1949.¹²

Il rapporto con la «musica leggera» è però di segno completamente diverso. Se i «rituali diffusi da Hollywood» vengono «assorbiti dalla subcultura comunista» già dall'immediato dopoguerra (p. 146), il rapporto con altri rituali

¹¹ Massimo Mila, «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», *L'Espresso*, 18 marzo 1956. Ora in Mila 1959, pp. 502-505.

¹² Mario Pellicani, *Vie nuove*, 2 gennaio 1949, p. 2. Citato in Gundle 1995, p. 148.

– ad esempio quelli diffusi da Sanremo – è decisamente più complesso. Il ruolo marginale della musica e della canzone nel libro di Gundle, una delle più ampie ricostruzioni delle politiche culturali del PCI e del loro legame con l'industria culturale e la cultura di massa, è in sé particolarmente indicativo, poiché dà conto di un pregiudizio «di classe» verso il repertorio di intrattenimento che va oltre l'ostilità del Partito per la cultura di massa (dato che, appunto, non riguarda il cinema). Allo stesso tempo, questo pregiudizio è in parte tale ancora oggi: l'assenza di riferimenti alla canzone nelle fonti dell'epoca non basta a spiegare perché il libro di Gundle non se ne occupi, e la stessa fondamentale esperienza del Cantacronache è ridotta a una citazione estemporanea di poche righe (p. 228).

Si è interessato più diffusamente al tema lo storico Dario Consiglio, nel capitolo dedicato alla musica del suo libro sulla «costruzione di una cultura di massa» da parte del Partito Comunista negli anni del dopoguerra (Consiglio 2006). Consiglio ha analizzato tanto le carte della Commissione culturale del Partito quanto gli interventi sui diversi periodici che a quella linea facevano capo. Lo studio dei documenti ha confermato che «non esiste traccia di una riflessione sulla popolarità della musica leggera», nonostante vi fosse all'interno della Commissione «una specifica sezione dedicata alla cultura di massa» (p. 250). Sul *Contemporaneo* e su *Rinascita* non appaiono praticamente articoli sulla «musica leggera», mentre quelli che si trovano su *L'Unità* e su *Vie nuove* sono molto spesso di segno polemico, e confermano l'atteggiamento snob già descritto. L'unica parziale eccezione, in parte paradossale, è rappresentata da articoli che difendono i cantanti (gli stessi cantanti oggetto di critica) quando sono fatti bersaglio di censura o di attacchi moralizzatori.¹³

Si possono citare alcuni esempi, da questi e altri giornali. A un lettore che manifestava interesse per un riferimento, in un precedente numero della rivista, a una storia della canzone italiana «da Piedigrotta a Sanremo», così risponde un redattore de *Il calendario del popolo*:

Per carità, l'accento fatto il numero scorso [...] alla storia della canzone da Piedigrotta a Sanremo, non deve minimamente

¹³ Ad esempio, la replica concessa a Julia De Palma in occasione dello scandalo suscitato dalla sua celebre interpretazione di «Tua»: Julia De Palma, «Il peccato di cantare. Io non cerco scandali», *Vie nuove*, n. 9, 28 febbraio 1959.

alimentare “la tua speranza” che vi sia l’intenzione da parte nostra di occuparci della canzone italiana. La nostra è una rivista di cultura; e nella vasta accezione di cultura è, senza dubbio, compresa l’arte popolare. Ma, nella canzone italiana l’elemento artistico è assente e di popolare non c’è oggi che la non mai interrotta voglia di cantare istintiva in molti popoli e soprattutto in quello italiano: quello che manca invece è la popolarità dell’emozione canzoniera.¹⁴

E poco oltre, alla richiesta di un parere su Claudio Villa, lo stesso lettore si sentiva rispondere:

Vogliamo in via eccezionale contentarti ma molto rapidamente, perché siamo convinti che ai nostri lettori non gliene importi niente.

Il calendario del popolo, per quanto «rivista di cultura», guardava a un pubblico popolare con intenti di propaganda e acculturazione: in quel contesto, questo tipo di atteggiamento verso la canzone appare ancora più sintomatico.

Altrove, naturalmente, ci si rendeva conto di dove andassero le preferenze della «base». Le argomentazioni contro la canzone cominciano allora a riguardare la sua natura «non autenticamente popolare». Si oppone cioè un’idea del «popolare» come «altro» proprio delle classi subalterne, sulla scia del pensiero di Gramsci e De Martino (per quanto quest’idea non sembri essere poi così ben metabolizzata da molti giornalisti), al «popolare» effettivamente gradito al popolo, cioè al «gusto popolare». Le argomentazioni, però, non sfuggono a evidenti contraddizioni interne. Prendiamo ad esempio questo intervento su *Lavoro*, settimanale della CGIL.

In questa rubrica di radiotelevisione non ci siamo occupati [...del] Festival di Sanremo. E di questo fatto, senza litigare con nessuno, pensiamo di dover dare una piccola spiegazione. Riconosciamo – e bisognerebbe essere ciechi per non accorgersene – che il Festival di Sanremo interessa molti, moltissimi spettatori, ed è seguito con passione da centinaia di migliaia di italiani. Sappiamo che questi appartengono a tutte le categorie, e nella stragrande maggioranza sono bravi, onesti lavoratori vicini a noi [...] anche nelle ideologie e nelle organizzazioni politiche, sindacali, eccetera [...].

¹⁴ Rubrica della posta, risposta a Giosué Tanganelli (Napoli), *Il calendario del popolo*, marzo 1959. Citato in Consiglio 2006, p. 251.

[...] noi per ragione del nostro mestiere giriamo per l'Italia da cima a fondo. E sempre ci accade, nei quartieri più poveri delle tristi città industriali, nelle sperdute cascine campagnole, financo nei tuguri immondi, nelle catapecchie, nelle caverne dove sono costretti ad abitare i nostri fratelli più disgraziati [...] sempre ci capita [...] di udire scaturire da una vecchia radio da quattro soldi la voce mielata e giulebbosa di questo o quel "divo" della canzone italiana la quale – non lo si può negare – rappresenta l'unico elemento ricreativo, un effettivo conforto per chi ha assai poco da godere di altri beni della vita. Ciò premesso, [...] vorremmo [...] che venisse riconosciuto a noi il diritto di batterci contro un costume musicale arretrato. Questa nostra posizione critica deriva da molteplici ragioni [...]. La principale è questa: nella cosiddetta Canzone Italiana radiofonica, fatta la sola eccezione per la napoletana, non esiste nulla, non esiste una sola nota che si leghi in qualche modo *alla vera canzone italiana popolare così definibile storicamente parlando*.¹⁵

Al contrario dell'Italia, continua l'articolo, «ogni Paese, dalla Spagna all'Unione Sovietica, dal Brasile all'Austria, dalla Francia all'Indocina, possiede una propria canzonettistica nazionale» che è collegata con «il più profondo filone della musica popolare tradizionale, e in certo modo tale tradizione porta avanti e sviluppa e modernizza». In sostanza, conclude l'autore del pezzo, gli italiani ascoltano questo tipo di canzone falsamente popolare perché – costretti dalla programmazione radiofonica – non hanno altro da ascoltare. Tralasciando il fatto che è improbabile che un redattore di *Lavoro* nel 1958 avesse una profonda conoscenza delle tradizioni musicali dell'Indocina e dell'Austria (e in fondo anche dell'Unione Sovietica), è chiaro dalle argomentazioni dell'autore come l'ideale del «popolare» sia pensato più in termini romantici che non marxisti, e si ricollegi a una qualche sorta di carattere nazionale originale non meglio precisato. Sarà interessante verificare come questo tipo di pensiero sopravviva più o meno sottotraccia anche nelle successive e più evolute teorizzazioni circa la natura del «popolare».

Quello che appare come un vero «strabismo culturale nella stampa popolare comunista» (Consiglio 2006, p. 282) è ancora più evidente se si considera come, a partire almeno dal 1956, «referendum» di popolarità sulla canzone siano stati indetti da riviste a vario titolo legate al Partito Comunista. I risultati sono uniformi con quelli ottenuti negli stessi anni da *Sorrisi e canzoni*,

¹⁵ An. Gi., «Canzonette e canzonettisti», *Lavoro*, a. 11, n. 7, 16 febbraio 1958, p. 10. Corsivi miei.

il che suggerisce (come dovrebbe essere ovvio, in realtà) che il bacino dei lettori sia in buona parte sovrapponibile. *Avanguardia*, rivista della FIGC – dunque con target giovanile – diretta da Gianni Rodari lancia un «referendum a premi tra la gioventù» chiedendo ai lettori quale sia «il più bel film», «il più bel libro» e «la più bella canzone». In quest'ultima categoria, vincono a mani basse i grandi classici della «canzone all'italiana»: prima «Mamma» per distacco, con oltre dodicimila voti, poi «Incantantella» (quasi 6500), «Polvere», «Terra Straniera», «Buongiorno tristezza», «Scapricciatiella», «Tutte le mamme», «Arrivederci Roma»...¹⁶ A seguito del risultato, *Avanguardia* lancia anche un appello ai «poeti» perché si dedichino alla canzone.¹⁷ Nel febbraio del 1959 *L'Unità della domenica* lancia il concorso a premi «Il mio cantante», che registra il grande successo di Claudio Villa e Tonina Torrielli, oltre a una partecipazione incredibile, con oltre cinquantamila schede pervenute in redazione.¹⁸ Il reuccio, in particolare, supera di tre volte i voti ricevuti dal secondo classificato Domenico Modugno – cui pure *L'Unità* aveva riservato recensioni eccellenti, in occasione del primo successo a Sanremo. Lo stesso fa *Il calendario del popolo* nel 1961, e *Vie nuove* nel 1964: in quest'ultimo caso si registra la vittoria di Celentano, Morandi e Mina.

A un certo punto, il fenomeno ha portata tale da non poter essere ignorato più a lungo. In un articolo a commento del referendum del 1959 sull'*Unità*, Arturo Gismonti ammette che l'interesse di questa «Italia di serie b», o «sotto Italia»¹⁹ per questi repertori deve essere oggetto di attenzione, perché «a parte le questioni politiche non vi sono molti altri argomenti culturali o di costume, sui quali sia possibile oggi, in Italia, ottenere l'adesione di un così grande numero di cittadini».²⁰ Ma, anche di fronte all'evidenza, emerge solo la

¹⁶ Diego Carpitella, «Ogni canzone un romanzo d'appendice. Il critico musicale Diego Carpitella, professore al centro di musica popolare dell'Accademia di Santa Cecilia, discute le canzoni che hanno raccolto più preferenze», *Avanguardia*, a. 4, n. 9, 26 febbraio 1956, pp. 16-17.

¹⁷ «Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti», *Avanguardia*, a. 4, n. 14, 1 aprile 1956, p. 7.

¹⁸ «Claudio Villa e Tonina Torrielli i cantanti più popolari», *L'Unità*, 5 aprile 1959, p. 5.

¹⁹ Gismonti riprende la definizione di Moravia nell'articolo sopra citato: Alberto Moravia, «130 prodotti della sottocultura», op. cit.

²⁰ Arturo Gismonti, «Gusto, simpatia, tradizione e miti nella scelta del cantante preferito», *L'Unità*, 18 aprile 1959, p. 3.

necessità di riconoscere un dato di fatto, e casomai di «educare» il pubblico come parte di una più generale politica comunista:

certi temi appaiono più vicini alla sensibilità popolare di quanto correntemente non si sia disposti a riconoscere, e l'averlo riconosciuto impone a un giornale come il nostro, che ha stretti legami col mondo e gli interessi popolari, una presenza vigile e illuminata, un'opera costante di educazione del gusto, di informazione e formazione musicale. Perché anche in questo settore, solo apparentemente marginale, la confusione delle idee produce dei guasti. Che si ripercuote poi altrove.²¹

A dispetto di queste considerazioni, l'«omologazione del gusto del popolo comunista» (Consiglio 2006, p. 252) trova riscontro anche nelle programmazioni delle Feste dell'Unità, che sfruttano i cantanti di successo – gli stessi deprecati dai giornali di sinistra – per far fede alla loro vocazione di massa, e attrarre pubblico per l'immane «dibattito» o comizio. Sui manifesti, ad esempio, ai nomi di Luciano Tajoli e Miranda Martino può seguire senza alcuna ironia o imbarazzo la dicitura più in piccolo: «e con l'intervento politico dell'on. Ingrao» (p. 254). La prassi per cui il Partito Comunista programma i «big» della canzone per attrarre pubblico, incurante del genere o dei contenuti dei loro brani, è in realtà comune anche nei decenni successivi (Gundle 1995, pp. 220 e sgg.). È però significativo che non sembri creare particolari problemi ai funzionari né agli intellettuali almeno fino alla fine del decennio. È solo con la riflessione interna a Cantacronache, e poi a Nuovo Canzoniere Italiano, che si denunciano apertamente per la prima volta le contraddizioni di un partito che per «sei mesi all'anno [...] è un grande e potente impresario teatrale», «uno dei pilastri dell'industria della musica leggera» costretto a occuparsi di Sanremo per «motivi d'ordine [...] professionale», come scriverà Sergio Liberovici nel 1963.²² Nessuno, fino a quel momento, sembra aver formulato l'idea che possa esistere una canzone, adeguata alle esigenze politiche del Partito, che vada oltre il repertorio ufficiale e canonico dei canti partigiani. Si chiede, appunto, Liberovici:

²¹ *Ibidem*.

²² Sergio Liberovici, «Festival: S. Remo e altro», rubrica delle lettere, *Rinascita*, 16 febbraio 1963, p. 31. Citato in Consiglio 2006, p. 279, e Gundle 1995, p. 272: si noti che Gundle definisce Liberovici un «critico», mostrando di non comprendere in pieno il punto della sua accusa.

È mai possibile che non si riesca a richiamare l'attenzione delle masse sui grandi temi delle nostre lotte [...] se non al ritmo del *twist* o della *bossa nova*?²³

Seguendo su *Vie nuove* la ricezione delle novità musicali post-1958, urlatori e cantautori non ottengono nell'immediato particolari riscontri, e vengono trattati al pari degli altri divi della «musica leggera». Solo da un certo punto in poi si comincia a riconoscere ai cantautori un ruolo da innovatori:

il monopolio dei vecchi mestieranti si è spezzato e alcuni giovani (Bindi, Meccia, Paoli, Gaber e altri) hanno potuto finalmente far udire la loro voce offrendo alla produzione nazionale un apporto che è già considerevolissimo per quantità e qualità; ma soprattutto per le speranze che il loro impegno autorizza.²⁴

Agli urlatori si concede, invece, un ruolo di «sfida» al principio di autorità, non tanto per il contenuto delle loro canzoni, ma per il «semplice fatto di possedere una personalità autonoma».²⁵

Una proposta che ambisse al miglioramento delle canzoni dal punto di vista della forma o del contenuto, o che potesse portare a canzoni coerenti con la linea politica del PCI – soluzione ben riassunta da Sergio Liberovici nella formula «la musica leggera è un fenomeno di massa ma correggibile»²⁶ – non sembra in sostanza aver mai trovato particolari applicazioni, né essere stata mai corteggiata dalla stampa di sinistra. Se si escludono gli esperimenti, comunque marginali, e comunque alla fine del decennio, di Cantacronache, il problema di proporre musica «diversa» non è praticamente mai stato oggetto di dibattito nel corso degli anni cinquanta.²⁷

La linea generale sembra cambiare intorno al 1964. Un'inchiesta di *Vie nuove* sull'industria della canzone suggerisce per la prima volta che possano

²³ *Ibidem*.

²⁴ Sergio Messina, «I fans invecchiano», *Vie nuove*, n. 3, 21 gennaio 1961. Citato in Consiglio 2006, p. 258.

²⁵ Vittorio Spinazzola, «Cattivi esempi», *Vie nuove*, n. 43, 24 ottobre 1963. Citato in Consiglio 2006, p. 260.

²⁶ Sergio Liberovici, «Festival: S. Remo e altro», op. cit.

²⁷ Con la parziale eccezione di una proposta estemporanea di Sergio Zavattini, su cui si tornerà a breve.

esistere due mercati: «uno, quello grosso legato alle canzoni epidermiche [...e] l'altro quello delle canzoni un poco più impegnate».²⁸ Affiora cioè l'idea di un valore «formativo attribuito a un tipico prodotto della cultura di massa come la musica leggera» (Consiglio 2006, p. 266). Nel frattempo, tuttavia, altri intellettuali sono intervenuti sul tema, e il sistema della canzone è già profondamente diverso.

1.3.2. Diego Carpitella e la «musica di consumo»

Nella scarsità di scritti specialistici sul tema della popular music negli anni cinquanta, la bibliografia di Diego Carpitella rappresenta una piccola e parziale eccezione, con un interesse sporadico ma costante per tutto il decennio, se pure in pubblicazioni non accademiche (Tucci 2003). Allo stesso tempo, le sedi per cui Carpitella riserva le sue riflessioni sulla canzone confermano l'estraneità di quest'ultima agli interessi «seri» degli intellettuali, così come lo conferma una certa ambiguità teorica su come la canzone stessa debba essere intesa in rapporto al «popolo» – ambiguità che si può riconoscere, come già in buona parte della stampa di sinistra, anche in questo piccolo corpus di scritti dell'etnomusicologo romano. Se pure il pensiero di Carpitella sembra definirsi meglio verso la fine del decennio, tutti gli interventi degli anni cinquanta mostrano una grande coerenza, con temi, esempi e interpretazioni ricorrenti da un articolo all'altro.

I contributi più vecchi sono quelli per la rubrica «Musica», che Carpitella tiene nel 1953 su *Noi donne*, rivista settimanale dell'Unione Donne Italiane (legata al PCI). In uno compare una breve riflessione sullo stato della canzone italiana, a commento di un «referendum sulla canzone» alla radio cui hanno risposto cinque «personalità dell'arte e della cultura»,²⁹ e in cui si è stabilito che la canzone è in effetti «un'opera d'arte». Riprendendo l'affermazione del critico Giorgio Vigolo (fra i partecipanti alla trasmissione citata), secondo cui «una cultura e una vita musicale sono in crisi proprio quando i compositori “dotti” [...] non sanno scrivere anche le canzoni», Carpitella ricorda che «Donizetti,

²⁸ G. Calligarich, «Dacci oggi la canzone quotidiana», *Vie nuove*, n. 6, 6 febbraio 1964; «Pane disco e così sia», *Vie nuove*, n. 7, 13 febbraio 1964. Citato in Consiglio 2006, p. 266.

²⁹ Diego Carpitella, «Musica. Un referendum sulla canzone», *Noi donne*, a. 8, n. 11, 1953, p. 22.

oltre a scrivere l'*Elisir d'amore* e il *Don Pasquale*, mise in musica anche [...] la canzone "Te voglio bene assai, e tu non pienze a me", che divenne così popolare da raggiungere la tiratura di 180.000 copie». ³⁰ Il richiamo alla canzone napoletana come termine positivo di paragone rispetto alla canzone italiana ritorna anche in una recensione del film *Canzoni di mezzo secolo* di Domenico Paolella (1952), che raccoglie numeri musicali costruiti su canzoni italiane a partire dal primo novecento. Nel lamentare appunto «l'eccessiva assenza della canzone napoletana»³¹ nel film, Carpitella rivela un indizio sulla sua idea di che cosa sia (o *per chi sia*) la canzone italiana. Dice Carpitella, il fatto che il film si sia servito «per diversi primi piani di alcune illustrazioni della *Domenica del corriere*», che è una «tappa culturale della piccola e media borghesia italiana», è «più che indicativo»: la canzone italiana, cioè, non riguarda le classi popolari.

Carpitella ribadisce la sua idea sul pubblico della canzone nella (prevedibile) stroncatura dei brani del festival di Sanremo del 1953 (uno «[s]pettacolo veramente desolante», in cui «il 99 per cento delle canzoni entrate in finale avevano [un] tono di lacrimevole e vuota malinconia [...] mentre non è mancata la solita canzone patriottarda e retorica»).

Ma è certo che questo repertorio bene si adatta non al pubblico popolare al quale le canzoni sono in genere indirizzate, ma al pubblico stanco, sbracato nelle poltrone, appoggiato ai tavoli da gioco del Casinò di Sanremo che praticamente è stato l'unico spettatore di questo cimitero.³³

All'incirca le stesse argomentazioni ritornano, nel 1956, sulle pagine di *Avanguardia*, a commento del già citato referendum sulla canzone. Carpitella paragona le canzoni a «veri e propri romanzi d'appendice», o al cinema e al «fumetto», «che il pubblico generalmente accetta perché corrispondono ad una sua abitudine culturale».³⁴ Nell'affrontare i temi di molte di queste canzoni –

³⁰ Sull'attribuzione di «Io te voglio bene assaje», la cui paternità donizettiana è stata ormai smentita, e sulla stessa canzone come «prima canzone napoletana»: Sorce Keller 1984, Di Mauro 2010.

³¹ Diego Carpitella, «Musica. Canzoni di mezzo secolo», *Noi donne* a. 8, n. 5, 1953, p. 22.

³² Diego Carpitella, «Musica. Le canzoni del Festival», *Noi donne* a. 8, n. 8, 1953, p. 22.

³³ Diego Carpitella, «Musica. Le canzoni del Festival», op. cit.

³⁴ Diego Carpitella, «Ogni canzone un romanzo d'appendice...», op. cit.

che riconosce radicati nel «sentimento umano, e italiano in particolare»: la mamma, l'emigrazione... – Carpitella depreca come

certi temi o radici popolari, vengano degenerate e corrotte non appena diventino musica “di consumo”, sicché possiamo oggi dire che la canzone italiana, fuori dell'influenza della musica colta, sempre più distante in generale, come linguaggio, delle possibilità del grande pubblico, e slegata dalle tradizioni popolari, viva in una sua atmosfera particolare, come sospesa a mezz'aria, senza riferimento alcuno con la cultura e la vita nazionale.³⁵

Si può riconoscere in questa idea della «canzone a mezz'aria», senza un suo pubblico, «all'italiana» ma che non corrisponde al gusto «popolare», una costante del pensiero degli intellettuali sulla canzone, così come costante è il rimando alla tradizione partenopea come termine positivo di paragone.

Carpitella approfondisce meglio il tema in sedi meno «leggere»: in una conferenza a Santa Cecilia nell'aprile del 1955 (Carpitella [1955] 1992), in un articolo sul *Contemporaneo* poche settimane dopo, che riprende parola per parola una parte dell'intervento,³⁶ e – nel 1958 – in una serie di più ampi interventi sul settimanale della CGIL *Lavoro*, che compongono un'inchiesta sulla «musica di massa e la musica popolare»³⁷ (firmata con lo pseudonimo di Zarlino). Le tesi esposte in questi interventi sono le stesse, con variazioni minime legate al contesto e interi brani sovrapponibili. Un elemento di interesse comune a tutti i testi citati è l'uso della locuzione «musica di consumo», che è ampiamente diffusa in Italia fino a tempi recenti per indicare (non senza una connotazione dispregiativa) la popular music: è ragionevole sostenere che il termine sia popolarizzato nel dibattito per la prima volta proprio da Carpitella, se non da lui stesso introdotto,³⁸ probabilmente sul modello dei termini

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Diego Carpitella, «La musica di consumo», *Il contemporaneo*, a. 2, n. 20, 14 maggio 1955, p. 9.

³⁷ Zarlino [Diego Carpitella], «L'industria pesante della musica leggera», *Lavoro*, a. 11, n. 11, 16 marzo 1958, p. 11; «Una ricerca difficile», *Lavoro*, a. 11, n. 12, 23 marzo 1958, pp. 14-15; «Un patrimonio musicale che bisogna salvare», *Lavoro*, a. 11, n. 13, 30 marzo 1958, pp. 14-15. Gli interventi qui citati sono stati anche ripubblicati con la curatela di Roberta Tucci (2008). Rimando all'utile saggio introduttivo per il contesto degli articoli nella più vasta riflessione di Carpitella sulla musica popolare.

³⁸ A sostegno di questa tesi, la prima occorrenza su *L'Unità* risale al 28 aprile 1955, nel trafiletto che annuncia la conferenza, p. 4.

tedeschi *Gebrauchsmusik* e *Verbrauchsmusik*, «che circolavano in Germania nei dibattiti tra Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler e Bertolt Brecht» (Agostini 2010, p. 35). In apertura della citata conferenza romana ([1955] 1992), Carpitella si premura anche di chiosare il termine, che riconduce all'etimologia di «consumo» come «ridurre via via al nulla, spendere, dissipare, sinonimo di distruggere», termini che – spiega – sono utili per comprendere alcuni aspetti della questione. Inoltre, il termine ha un «senso passivo, quanto s'intende parlare di "musica consumata"» e uno «attivo quando questa musica tende a farsi consumare, ad avere cioè un numero più o meno grande di consumatori» (pp. 41-42). La «musica di consumo» è quella che «più o meno volontariamente fa da sfondo alla nostra esistenza», dunque «la colonna sonora di un film, la sigla radiofonica di un prodotto cosmetico e, nelle forme più late e comuni, la canzonetta». Quando ascolta una «musica "seria"», il pubblico fa «coscientemente una scelta e quindi [l']ascolto è condizionato a varie ragioni di carattere culturale e estetico», mentre nella «musica di consumo», «*la psicologia e il sentimento* si presentano senza eccessivi diaframmi e mediate elaborazioni» (*ibidem*).

L'idea che Carpitella ha della «musica di consumo» si chiarisce meglio nel primo dei tre interventi su *Lavoro*, in cui prevale il tono «apocalittico» standard che accomuna il pensiero degli intellettuali di sinistra, e che si configura come uno specifico proprio degli anni intorno al 1958 (ora, probabilmente, già di ispirazione direttamente adorniana). Si ritrovano affermazioni del tipo: «com'è noto sono state inventate macchine, in America, con le quali si può scrivere musica con formule», oppure:

Dunque è vero che la musica leggera sta alla musica come il romanzo d'appendice o il fumetto alla letteratura? E in che misura questo fumetto sonoro coincide con tutte le caratteristiche della storia d'appendice?

A differenza di fumetto o rotocalco, tuttavia, la canzone livella socialmente il pubblico perché «non urta contro i residui dell'analfabetismo»: il suo peso economico, il suo essere una «industria pesante [...e] di rilievo»³⁹ si spiega così. La «musica di consumo» è allora una musica imposta dai media più che

³⁹ Zarlino [Diego Carpitella], «L'industria pesante della musica leggera», op. cit.

ricercata dal pubblico, che si ascolta spesso non «coscientemente», «più o meno volontariamente». Carpitella propone anche una storicizzazione del fenomeno, collocandone l'origine alla fine dell'ottocento, e chiarendo come la sua «musica di consumo» sia davvero, per come è descritta, la popular music in blocco. Le ragioni storiche della sua nascita, tuttavia, non sono affrontate.

In realtà, la «musica di consumo» è al centro di questi interventi come necessaria controparte per definire la «musica popolare». «Musica di consumo» – chiarisce Carpitella – è sinonimo di «musica di massa»,⁴⁰ ma musica «di massa» e musica «popolare [...] nel senso stretto delle parole sono due cose assolutamente distinte e separate» (Carpitella [1955] 1992, p. 42). L'obiettivo ultimo di queste pubblicazioni è proprio mettere in guardia circa la confusione fra concetti: la «musica popolare, propriamente detta» è la musica «dei contadini, dei braccianti, dei pastori»,⁴¹ i quali «producono musica mediante linguaggi propri e autonomi [...] non riconducibili né alla tradizione musicale colta né alla musica commerciale» (Tucci 2008, p. 160).

Carpitella si rifà soprattutto a Bartók: nello stesso anno della conferenza romana, fresco della collaborazione sul campo con Lomax,⁴² lo studioso cura per Einaudi l'edizione italiana degli *Scritti sulla musica popolare* (Bartók 1955). Se Bartók ha dimostrato come la musica popolare ungherese fosse diversa dalla musica «zigana [sic] ungherese che tutti credevano [...] fosse invece la musica popolare ungherese» (Carpitella [1955] 1992, p. 45), per l'Italia il discorso si fa più difficile. Nel nostro paese «la musica popolare deve sottostare a due cortine di copertura», quella della musica «colta» e quella della musica «di consumo», e se si facesse infine una storia della canzone italiana, «risulterebbe che essa ha avuto quasi sempre come punto di riferimento o la musica popolare propriamente detta o la musica colta, soprattutto vocale e operistica». ⁴³

La «canzonetta» in Italia, allora, non ha legami con i materiali popolari se non come forma di imitazione, e «la divaricazione tra musica popolare e “musica di consumo” è molto forte, al punto [...] da giustificare alcune

⁴⁰ Alla «musica di massa» è infatti intitolata la citata inchiesta su *Lavoro*.

⁴¹ Zarlino [Diego Carpitella], «Una ricerca difficile», op. cit.

⁴² L'anno successivo Lomax pubblicherà l'articolo «Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale» su *Nuovi argomenti* (Lomax 1956).

⁴³ Diego Carpitella, «La musica di consumo», op. cit.

definizioni polemiche» (Carpitella [1955] 1992, p. 48). Eccezioni sono alcuni musicisti che hanno intrattenuto un rapporto di «parodia» con questo materiale,⁴⁴ la «canzone fiorentina» e soprattutto, ancora, «la canzone napoletana della seconda metà dell’ottocento», che ha avuto con la «reale musica popolare» un rapporto non «mediato».⁴⁵ Il «folklore musicale», come è il caso del jazz negli Stati Uniti, può rispondere a «esigenze nuove e moderne» (p. 47), e non è da escludere che la canzone popolare possa servire da materiale, in futuro, per una diversa musica «di massa», fornendo uno «stimolo evolutivo».⁴⁶ Carpitella sembra anzi auspicarlo.

Tuttavia, l’attenzione polemica di Carpitella va soprattutto a quella musica «folkloristica “ricostruita”», «ricreativa e dopolavoristica», «Enalistica», in cui si canta «alla napoletana» o «all’alpina»,⁴⁷ che è ben definita in un «dualismo semantico» fra «popolare» e «popolaresco» (Fabbri 2011, pp. 9-10) – dualismo che Carpitella definisce all’interno del «livello» della «musica folkloristica», distinguendo fra «musica folkloristica “ricostruita”» e «musica popolare, propriamente detta».⁴⁸ Dove si colloca la «canzone italiana» in questo schema? Il genere «folkloristico “ricostruito”» è sicuramente un filone della «musica di consumo», ma altrove Carpitella sovrappone «musica leggera» e «musica popolaresca», che dunque coinciderebbero: In Italia, ribadisce, «la “musica di consumo” (cioè la musica leggera, popolaresca) ha una posizione mediana più difficile che in altri paesi».⁴⁹ Come chiarirà meglio qualche anno dopo, la «musica leggera» ha una «posizione topograficamente *mediana* [...] tra il folklore urbano-artigiano e la musica colta» (Carpitella 1964, p. 68).

Dunque, l’interesse di Carpitella per la canzone, per quanto anticipi intuizioni corrette circa la sua definizione storica e i suoi modelli stilistici, è perlopiù motivato dalla necessità di delimitare per esclusione il suo campo di interesse e di studio. La «musica di consumo» serve come *confine*, come elemento da distinguere per definire, in termini esclusivi, la «vera musica

⁴⁴ Carpitella salva, nel repertorio di consumo italiano, Carosone, Modugno, Rascel, alcune canzoni di Kramer sullo stile delle riviste di Broadway, e alcune canzoni di Fiorenzo Carpi (per la rivista *Lina e il cavaliere* di Valeri-Caprioli). Zarlino [Diego Carpitella], «L’industria pesante della musica leggera», op. cit.

⁴⁵ Diego Carpitella, «La musica di consumo», op. cit.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Zarlino [Diego Carpitella], «L’industria pesante della musica leggera», op. cit.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Diego Carpitella, «La musica di consumo», op. cit.

popolare», mentre il problema della «popolarità» della «musica leggera» rimane non affrontato.

1.3.3. «Salvo errore od omissione...»: Massimo Mila

Il nome di Massimo Mila compare spesso nelle storie della canzone d'autore o del festival di Sanremo come una delle poche voci intellettuali che si sia occupata di canzone negli anni cinquanta, e con mente aperta (Borgna 1992, p. 228; Facci & Soddu 2011, p. 76; Agostini 2010). Questo è vero parzialmente: l'atteggiamento del musicologo torinese nei confronti della «musica leggera» è piuttosto emblematico dell'atteggiamento degli intellettuali in questi anni, ed è interessante verificarne i punti in comune con quello di Diego Carpitella: se Carpitella incontra la canzone dal punto di vista, soprattutto, dello studioso di tradizioni popolari, Mila lo fa da quello del conoscitore della tradizione colta e della quotidiana pratica della critica musicale.

Un primo, ovvio, elemento comune è l'estemporaneità degli interventi sul tema: in *Cronache musicali* (Mila 1959), che raccoglie gli scritti critici editi su *L'Espresso* dal 1955 al 1959, gli interventi sulla canzone sono appena due sui 160 che compongono la selezione, dedicati rispettivamente a Modugno e a Cantacronache. Nel primo dei due articoli,⁵⁰ il musicologo parte dallo spunto del Festival di Sanremo, cui partecipava in gara quell'anno una canzone di Modugno («Musetto», non cantata dall'autore) per operare una distinzione fra «le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno»:

salvo errore od omissione, possibilissimi, data la nostra scarsa stima del campo, [Modugno è] la sola briscola che noi italiani si possa opporre a fatti come la canzone francese o il blues dei negri d'America. (p. 504)

Mila paragona in negativo la canzone italiana a generi sviluppati in altre nazioni – la *chanson* francese e il blues, nello specifico – ponendosi su una linea critica già osservata negli anni precedenti, almeno a partire dal successo della musica francese in Italia nel dopoguerra (Degli Esposti 1951). Ma quel «salvo errore od omissione» è rivelatore dell'atteggiamento tipico degli intellettuali in questi

⁵⁰ Massimo Mila, «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», *L'Espresso*, 18 marzo 1956. Ora in Mila 1959, pp. 502-505.

anni, per cui un'ammissione di scarsa conoscenza non impedisce di formulare giudizi netti, e spesso di dubbio fondamento. Nel riconoscere il «malinconico squallore» di Sanremo, ad esempio, Mila afferma che la «canzonetta» in Italia non ha un suo pubblico reale (a differenza di quanto succederebbe in Francia), perché le «canzonette» per la radio «soffrono di anemia, perché la radio non è un pubblico».

[Q]uesta canzonetta pretenziosa, per cantanti specializzati, presso di noi non ha radici sociali. Non ha pubblico, e soprattutto non ha una sede fisica dove manifestarsi. [...] Da noi non esiste nulla di simile alle boîtes parigine che [...] riposano prima di tutto su un solido e sincero gusto della canzone, collaudato in una lunga tradizione esecutiva e creativa. La canzone si rivolge allora a un pubblico preciso e individuato ed ha appigli concreti nella realtà di determinate categorie sociali. (p. 503)

Dunque, la «canzonetta» non ha un suo pubblico reale perché esisterebbe solo alla radio e a Sanremo. Si ritrova qui quell'idea della «canzone di consumo» come non-popolare e imposta dai media, che già era nella stampa comunista e in molti articoli di Carpitella.

Mila oppone a questo repertorio di canzoni decadenti che hanno il «desiderio di sembrare una romanza di Puccini» una canzone che deve invece trovare il suo spazio nella realtà. Modugno può così essere presentato come un verace cantore del popolo, un «siciliano che, ignaro delle note, improvvisa le sue canzoni nel canto, riportando la creazione musicale alla verginità dei tempi omerici, quando non c'era distacco tra la composizione e l'esecuzione».

Nella sua invenzione melodica confluiscono tumultuosamente ogni sorta di detriti popolari del bacino mediterraneo, agli affioramenti di schietti strati di musicalità popolare si mescolano movenze canzonettistiche di ballabili moderni, echi di banda municipale, come quella che dirigeva Mascagni a Cerignola, e spunti operistici nazionali: Rossini dà il braccio a Duke Ellington, e tutta questa baraonda è fusa come una lava nel fuoco di un contatto schietto con la realtà.⁵¹

⁵¹ Ivi, p. 504.

Modugno naturalmente, oltre a essere pugliese e non siciliano (ma Mila è tratto in inganno dal fatto che Modugno canta in siciliano, e spesso si presenta come tale) era in realtà un professionista della canzone ben lontano dal personaggio ideale e un po' naïf descritto dal critico come un «misto di primitivismo e cultura». Quello che è interessante è che Mila non loda Modugno in quanto *autore* di canzoni o interprete, chiave interpretativa che sarà al centro della sua autenticazione dopo «Nel blu dipinto di blu», ma gli riconosce un'autenticità in funzione di una sua presunta origine «popolare». Modugno è esteticamente validabile, pur nel campo deteriore della «canzonetta», perché la sua arte riporta «alla verginità dei tempi omerici»: quella che Mila propone è cioè ancora una volta una visione estetica di matrice romantica, basata su un concetto romantico di popolo (cui però non sono certo ignoti riferimenti gramsciani), e sull'idea di «arte popolare» come creazione collettiva e anonima. Questa ambiguità circa il «popolare», che era il bersaglio degli scritti di Carpitella, e che Leydi denuncerà in seguito come incomprensione da parte di Mila in relazione a un altro suo giudizio,⁵² non è in realtà solo del critico torinese, ma si può riconoscere in altri interventi di questi anni.

In piena coerenza con questo paradosso, il riferimento al «contatto schietto con la realtà» conferma l'interesse intellettuale di quegli anni per le poetiche neorealiste. L'altro intervento di Mila sulla canzone⁵³ è dedicato al Cantacronache, gruppo con cui aveva contatti personali, al punto da firmare nello stesso anno le note di copertina per il primo 45 giri «sperimentale».⁵⁴ La canzone di Cantacronache, dice Mila, è una canzone che fa «presa in una situazione storicamente e concretamente determinata», che «non [distoglie] lo sguardo dell'uomo dallo spettacolo di questo mondo per indurlo a perdersi nel vuoto di una ipotetica felicità».⁵⁵ È, cioè, una canzone *realista*, che come tale si differenzia da una canzone italiana descritta ora in toni ora ben più aspri di prima: quella della «musica leggera» è una «sudicia industria dell'illusione, che vende i piaceri solitari del sogno a una gioventù scontenta del proprio stato, e

⁵² Si veda il capitolo «Il musicologo e la montanara» in Leydi 2008.

⁵³ Massimo Mila, «Per la bonifica della canzone», *L'Espresso*, 23 marzo 1958. Ora in Mila 1959, pp. 506-508.

⁵⁴ *Cantacronache sperimentale*, Italia Canta 45 CS, 1958, 45 giri EP. L'articolo edito su *L'Espresso* («Per la bonifica della canzone», op. cit.) riprende per intero sezioni delle note di copertina.

⁵⁵ *Cantacronache sperimentale*, op. cit.

così la tiene lontana da ogni tentazione d'intraprendere qualcosa di serio per modificarlo». ⁵⁶ Curioso è il paragone con il fumetto, che era già in Carpitella.

Come le riviste a fumetti, avvicina le immagini dorate della ricchezza, pellicce di visone, crociere, vagoni letto e grands hotels, principi azzurri e maliarde fatali, a legioni di povere figliole anemiche sotto il rossetto e di bulli più o meno impomatati, che logorano la loro giovinezza nell'ansiosa ricerca d'un impiego sottoretribuito: i "poveri ma belli" di quell'autentico sottoproletariato, sfruttato e soddisfatto, che è la piccola borghesia italiana. A questi eroi della miseria dignitosa la società passa il minimo di pane indispensabile [...]. Ma in compenso gli dà molto companatico. Un companatico abbondantemente condito d'oppio: le canzoni di Sanremo e di Velletri. La Rai s'incarica d'irrorare con i suoi getti regolari e costanti questo stupefacente dell'intelletto. (p. 507)

Contrapposta a questa canzone mistificante, c'è invece una canzone della realtà:

Non occorre arrotare i denti e sbudellare i borghesi per essere realisticamente impegnati: lo spettacolo della vita, purché sia visto senza occhiali di nessun genere, è sempre sovversivo e rivoluzionario, anche nelle sue forme più idilliche e piane. (p. 508)

Ai modelli positivi già citati (la *chanson*, il blues e il Modugno dialettale) si aggiungono ora Cantacronache e, soprattutto, le canzoni di Bertolt Brecht, la cui influenza sugli intellettuali italiani era forte già dal dopoguerra e che sono, nel 1958, al centro degli interessi degli stessi membri del Cantacronache. Ma – probabilmente proprio grazie al tramite di questi ultimi – il tono è in questo secondo articolo già quello più esplicitamente «apocalittico» e adorniano, che confluirà poi nelle *Canzoni della cattiva coscienza*.

1.3.4. Per chi suona la canzone?

Quello che accomuna gli esempi raccolti in questo paragrafo, che sono stati scelti come emblematici dell'atteggiamento degli intellettuali italiani durante gli anni in cui si «inventa» la «canzone italiana», è l'elemento che è assente da tutti: il ruolo del *pubblico* che ascolta (e spesso apprezza) le canzoni.

⁵⁶ Massimo Mila, «Per la bonifica della canzone, op. cit., p. 506.

Con argomenti diversi (Carpitella), con ragionamenti non del tutto convincenti («la radio non è un pubblico», Mila), o senza argomentare del tutto (come molti critici della stampa comunista), si nega in sostanza che la canzone italiana abbia un suo pubblico reale, o si rimuove il fatto che essa sia al centro dell'interesse di buona parte della nazione, che sia ascoltata, che *piaccia*. Quando il pubblico della canzone è evocato, è un pubblico passivo e abbindolato dai media, che sembra ascoltare musica contro la sua volontà. Se si provasse a ricostruire il panorama musicale dell'Italia degli anni cinquanta avendo come unica fonte questi scritti, se ne trarrebbe l'immagine di un paese non interessato a quello che ascolta, in cui la radio trasmette brutta *muzak* negando spazio tanto alle musiche «veramente popolari» quanto a quelle colte, e senza che questa selezione risponda a una domanda del pubblico: il pubblico, cioè, non sa che cosa vuole, per questo vuole le «canzonette». O, nell'alternativa più apocalittica, la domanda del pubblico è esplicitamente contraddetta dalle pratiche dei media, eterodiretti da interessi esclusivamente commerciali e di controllo sociale (il «companatico condito d'oppio» di Mila).

Per quanto i braccianti, i pastori, il «mondo popolare» rimangano portatori di una musica popolare che «vive [...] seppur in maniera discontinua»,⁵⁷ il materiale che si trova spesso davanti Carpitella nelle sue ricerche, quello che «copre» la «vera» musica popolare, è costituito dai repertori della «musica leggera». Repertori che questi stessi braccianti e pastori, in molta parte, ascoltano, cantano, conoscono e – perfino – apprezzano. Il problema con cui ci si deve confrontare allora è quello della comprensione del «gusto popolare», più che del «popolare» in sé. Comprensione che dovrebbe avvenire senza ricadere in determinismi distopici e apocalittici. Quella di un «popolo» che ascolta musica «non popolare» è una apparente contraddizione, che è certo legata al molteplice significato di «popolare», ma che l'appello alla sola instabilità semantica non risolve comunque. Il «popolo» ascolta quello che passa la radio, ma certo non la spegne. Se quello della «canzonetta» imposta dalla Rai è un «regime» – si potrebbe dire con un paradosso – è però un regime che ha un suo solido consenso, e sulle ragioni di questo consenso quasi nessuno sembra interrogarsi.

⁵⁷ Zarlino [Diego Carpitella], «Una ricerca difficile», op. cit.

Questa incomprensione sembra resistere ben dopo gli anni cinquanta, e la responsabilità civile degli intellettuali – che non se ne sono mai occupati, apocalitticamente impegnati nell’attaccare il sistema sulla base delle proprie categorie estetiche – è evidente, anche nei futuri sviluppi della canzone. È una contraddizione che riaffiora anche in quasi ogni discorso che denunci la pochezza della musica «pop». È tuttavia questa stessa contraddizione, latente o riconosciuta, a fornire la *condicio sine qua non* per i primi tentativi politicamente consapevoli di rinnovare la canzone italiana, che saranno oggetto dei prossimi paragrafi.

1.4. La «canzone neorealista» e Cantacronache

1.4.1. Canzone e estetiche della realtà

Dagli interventi di Carpitella e Mila appare chiaro su che terreno la canzone possa spingersi per trovare una qualche forma di validazione estetica da parte della classe intellettuale. Da un lato, il rapporto con un concetto di «popolare» declinato ora in chiave di «classe antagonista» alla «cultura dominante», ora di «autenticità» post-romantica. Dall’altro, e in piena coerenza, il confronto con «la realtà», con «[q]ualsiasi aspetto della vita, anche i più modesti e i più innocui». ⁵⁸ Realismo e «popolare» sono allora strettamente connessi, e riguardano anche l’impegno politico che è implicito nell’adesione a questi modelli. Questa connessione trae forza dal più ampio contesto del neorealismo, vero paradigma di riferimento della cultura nazionale del dopoguerra. È quasi scontato che il rinnovamento della canzone debba passare attraverso le medesime riflessioni etiche ed estetiche sul ruolo degli intellettuali e dell’arte che avevano definito il primo neorealismo letterario e cinematografico, dato che quello era il background degli intellettuali dell’epoca, e quelle le strategie di validazione disponibili.

Le estetiche neorealiste sono al centro del dibattito culturale italiano già da prima della guerra, e vengono codificate nell’immediato dopoguerra nel cinema e nella letteratura grazie a alcuni capisaldi: gli scritti di Elio Vittorini sul *Politecnico* sulla necessità di una «nuova cultura», che non «consoli nelle

⁵⁸ Massimo Mila, «Per la bonifica della canzone, op. cit., p. 508.

sofferenze», ma che «protegga [da esse], che le combatta e le elimini»,⁵⁹ le riflessioni di Pavese su *Rinascita* su una «nuova letteratura» e sul lavoro del narratore⁶⁰, e altri ancora.⁶¹ Anche attraverso il ripensamento della guerra resistenziale come esperienza etica, una nuova stagione culturale all'insegna dell'«impegno» ridisegna le estetiche dell'arte in Italia, e induce a un ripensamento del ruolo dell'«artista» in quanto intellettuale *engagé*, se non direttamente organico.

Tuttavia, questo ordine di riflessioni non riguarda il campo della canzone fino alla fine degli anni cinquanta, e non si è mancato di notarlo: sia Michele Straniero nel 1964 che Gianni Borgna trent'anni dopo riassumono la questione in una frase, quasi un'epigrafe, quasi la stessa: «dalla resistenza non nasce una nuova canzone» (Straniero et al. 1964, p. 78); «dalla guerra non nasce una nuova canzone» (Borgna 1992, p. 183). L'idea di un «ritardo» della canzone italiana nei confronti delle altre forme d'arte nel dopoguerra (quantificabile in quasi quindici anni, se si parte a contare dal 1945) è ampiamente diffusa, fino a essere divenuta un luogo comune nelle storie della canzone. Le ragioni di questo «ritardo» sono pienamente spiegabili in quella continuità del sistema produttivo e dei media del «Trentennio», e di cui si è già dato conto (CAPITOLO 5). E tuttavia, queste spiegazioni socio-economiche assumono significato solo se si guarda al più ampio contesto culturale. Per riprendere alcune considerazioni fatte precedentemente, la canzone non trova posto nell'agenda intellettuale neorealista del dopoguerra, insieme al cinema, alla letteratura, alle arti figurative,⁶² persino alla fotografia,⁶³ perché non è né può essere, in quel momento, una forma d'arte. Dunque, l'idea stessa di «ritardo» è fuorviante. Se la canzone non è oggetto di attenzione estetica, è ovvio che non sia presa in considerazione nell'iniziale dibattito sul neorealismo. Questo elemento differenzia gli approcci neorealisti alla canzone dei tardi anni cinquanta da quelli che avevano definito la corrente nel cinema e nella letteratura: diversi

⁵⁹ Elio Vittorini, «Una nuova cultura», *Il politecnico*, 29 settembre 1945. Ora in Milanini 1980, pp. 46-48.

⁶⁰ Cesare Pavese, «Di una nuova letteratura», *Rinascita*, a. 3, n. 5-6, maggio-giugno 1946. Ora in Milanini 1980, pp. 54-57.

⁶¹ Per un'utile antologia di interventi: Milanini 1980.

⁶² Ad esempio: Renato Guttuso, «I comunisti e l'arte», *Nuovi argomenti*, a. 1., n. 2, maggio giugno 1953. Ora in Milanini 1980, pp. 167-172.

⁶³ Albe Steiner, «Sulla fotografia», lettera a *Lavoro*, n. 46, 14 novembre 1954. Ora in Milanini 1980, pp. 193-195.

sono, cioè, i presupposti con cui le diverse forme espressive si accostano alla rappresentazione della realtà. Nel momento in cui la canzone sviluppa poetiche neorealiste, un aggiornamento di quelle estetiche è già in atto nella cultura italiana. Se si prende l'esperienza di Cantacronache (1958-1963)⁶⁴ come punto di partenza di una tradizione di canzone italiana con tematiche realiste, in cui alla composizione di un nuovo repertorio si affianca una riflessione estetica e politica *non estemporanea* sul tema, significa che, cronologia alla mano, il ripensamento in chiave neorrealista della canzone si sovrappone con il dibattito sulla cultura di massa, e si intreccia quasi subito con le posizioni «apocalittiche» e adorniane su di essa. Una congiuntura della storia del pensiero che condiziona non poco i futuri sviluppi della canzone italiana come oggetto estetico, e soprattutto il rapporto degli intellettuali con essa.

Inoltre, il «ritardo» comporta che il discorso del realismo cominci a riguardare la canzone in un momento in cui esso stesso appare in crisi nel cinema e nella letteratura. La grande stagione neorrealista è finita, e quello dell'intellettuale «organico» del dopoguerra non è più un modello praticabile. In mezzo, il congresso del PCUS del 1956 e i fatti d'Ungheria dello stesso anno hanno modificato profondamente l'assetto della classe intellettuale legata al PCI. I maggiori scrittori accostati al neorealismo letterario se ne sono allontanati (Vittorini già a partire dal 1951) o stanno sperimentando da tempo soluzioni alternative (è il caso di Calvino). Anche il rapporto con la resistenza è, in quegli stessi anni, oggetto di ripensamento da parte degli intellettuali: con la fine del decennio Pasolini annuncia la «fine dell'engagement» (Pasolini [1960] 2009, p. 556):⁶⁵ «essere per apriori fedeli alla Resistenza» sarebbe un «atto anti-storico, quando della Resistenza e del suo alone letterario si tenda a fare un mito, una cristallizzazione sentimentale e stilistica» (p. 558). I tardivi collegamenti fra neorealismo e canzone, che sono spesso stati dati per scontati

⁶⁴ Le cronologie ufficiali fanno coincidere l'inizio di Cantacronache nel 1958, con l'uscita dei primi dischi (un 78 giri, presentato il 1° maggio 1958). Tuttavia, già nell'autunno del 1957, scrive Michele Straniero, «portammo in giro le canzoni di Cantacronache per i salotti buoni torinesi» (Straniero 1995, p. 65), anche se Liberovici (in Jona 1995, p. 14) fa risalire la prima ispirazione del gruppo al settembre del 1957, e nello stesso autunno si svolse il viaggio in Germania dello stesso Liberovici con Luigi Pestalozza, Giacomo Manzoni e Piero Santi, in cui il compositore familiarizzò con il lavoro di Brecht, e ascoltò per la prima volta i *songs* di Dessau e Eisler (p. 15). Sulla storia di Cantacronache: Jona 1995; Straniero 1995; Pestelli 2014.

⁶⁵ Su questo punto: Ferraro 2015, p. 135.

grazie alla presenza fra i collaboratori del Cantacronache di personalità come Fortini e Calvino, devono allora essere razionalizzati nel contesto dello stato dell'arte delle estetiche neorealiste nei tardi cinquanta.

1.4.2. Cesare Zavattini e un progetto di «canzone neorealista»

Non è facile trovare collegamenti fra estetiche neorealiste e canzone nel periodo precedente alla fondazione di Cantacronache. Fa eccezione un intervento di Cesare Zavattini del 1955, che merita un approfondimento. Abbiamo già incontrato Zavattini come difensore delle «canzonette» sulle pagine dei volumetti *Gli assi della radio*,⁶⁶ segno di un interesse dello scrittore per il tema che anticipava addirittura la fine della guerra. Zavattini, che lavora come giornalista di spettacolo e costume per diverse testate, ha quasi sicuramente scritto altro sul tema, e un'indagine più approfondita in questa direzione sarebbe senz'altro auspicabile. Nei due interventi degli anni quaranta, comunque, non si trova una presa di posizione che vada oltre l'ammissione di un amore segreto per le brutte «canzonette», né il contesto delle pubblicazioni (un volumetto a alta tiratura per un pubblico popolare) permette spazio per riflessioni approfondite. Eppure Zavattini già proponeva il germe di una riflessione contro corrente, che rendeva questi interventi quasi un unicum nel contesto della pubblicistica popolare di quegli anni.

La mia donna di servizio, quando scopa alla mattina, canta sempre delle canzoni e penso, come pensavo nel '38, che sarebbe un grosso errore – perfino un errore politico – non incoraggiare la diffusione delle canzoni.⁶⁷

Nei primi mesi del 1955 Zavattini torna sul tema, in modo più ampio e in un contesto diverso, nella rubrica fissa – il «Diario di Zavattini» – che tiene sulle pagine di *Cinema nuovo*. Lo fa sotto forma di lettera indirizzata a Guido Aristarco, direttore della rivista, per proporre due iniziative collegate: un concorso per cortometraggi a carattere neorealistico, e uno per – appunto – la «canzone realista».

⁶⁶ Cesare Zavattini, «Agli autori delle canzonette», op. cit. Cesare Zavattini, «Difesi le canzonette», op. cit.

⁶⁷ Cesare Zavattini, «Difesi le canzonette», op. cit.

In poche parole ti espongo la proposta numero due: la canzone neorealista. Tu sei uno dei pochi che non mi dirai che voglio le canzoni con gli stracci straccetti dolori et similia. Canzone neorealista significa soltanto un contatto più approfondito con l'anima popolare, la quale è saggiata solo nel suo primo strato dalle canzoni italiane, se si esclude qualche volta la napoletana che nasce da antichi sentimenti concordi dei napoletani. Va bene San Remo e va bene l'anti-San-Remo, Velletri: con tutto il rispetto per quei parolieri e quei musicisti alcune canzoni dei quali mi capita di fischiettare tanto spesso e volentieri non hanno proprio niente in comune con la canzone neorealista; la quale può venire fuori da gente che appunto non ha niente in comune con San Remo e con Velletri.⁶⁸

Nell'intervento si ritrovano alcuni temi chiave dei discorsi sulla canzone in questi anni: l'idea (che sarà di Mila qualche anno dopo) che una canzone «realista» non debba significare «stracci straccetti dolori et similia»; il riferimento a una «anima popolare» non meglio precisata; la «popolarità» della canzone napoletana rispetto a quella italiana; la necessità di innovare la canzone italiana al di fuori del contesto sanremese. Zavattini continua:

È inutile chiamare poeti, scrittori veri nella giuria, sono i poeti e gli scrittori veri che devono cimentarsi anche nella canzone; solo da loro può venir fuori qualche cosa che stia nella poetica generale del neorealismo; se chiamiamo pane il pane, sempre eccezion fatta dei napoletani, non vedo che cosa ci sia da salvare negli ultimi dieci anni in fatto di canzoni; ma anche se ci sono gradevoli canzoni, dobbiamo riconoscere che appartengono a un filone romantico, completamente fuori dagli istinti e dagli interessi popolari di oggi. Lo devono aver già fatto, ma in questa occasione andrei a scremare tutto quello che c'è in Italia come canto nelle varie regioni, e anche come poesia popolare non musicata ma da musicare, questo comincerebbe a orientare la nuova leva degli autori. Ripeto che solo la gente in malafede può insistere sulla infame diceria degli stracci e straccetti.⁶⁹

L'appello a scrittori e poeti a cimentarsi con la canzone, dunque, è accompagnato da un'avvertenza sulla natura del «realismo» che dovrebbero perseguire: un realismo del quotidiano, della classe popolare, senza

⁶⁸ Cesare Zavattini, «Due proposte. Diario di Zavattini», *Cinema Nuovo*, a. 4, n. 52, 10 febbraio 1955, p. 86. Ora in Zavattini 2002, pp. 239-242.

⁶⁹ *Ibidem*.

accondiscendenza o senza la ricerca a tutti i costi della miseria (con le parole di Mila: senza «sbudellare i borghesi»).⁷⁰

Si possono fare infinite canzoni con ragazze che fanno all'amore o che si raccontano i loro desideri, le loro avventure a confronto con la realtà, impiegate sartine dattilografe telefoniste domestiche stiratrici e chi volete, con tutta la letizia che c'è nella vita però in un modo che si senta la terra sotto i loro piedi. Con tutto il rispetto, insisto, per i famosi nomi dell'attuale canzone a taluni dei quali sono legato da vecchia amicizia, non c'è via di mezzo, bisogna proclamare che lo spirito che si cerca è un altro per cui cambiano le parole, ma anche la musica e anche il tono di voce dei cantanti. Non si raggiunge subito il risultato, sarà lento, ma se non si comincia, di questo altro grande tesoro autobiografico degli italiani si continuerà a spendere solo gli spiccioli, e talvolta falsi.⁷¹

Nella conclusione, Zavattini si rivolge direttamente a Aristarco perché organizzi a Milano «il primo concorso della canzone neorealista, entro il 1955». Il tema riguarda anche lo sviluppo del cinema neorealista, perché «un cinema neorealista sarà sempre più condiviso quando sentiremo cantare per le strade dei temi più umani, cioè meno vaghi». Aristarco promette, nel cappello introduttivo al pezzo, di tornare quanto prima sull'argomento, ma nei numeri successivi della rivista non si trovano ulteriori cenni al progetto.

Uno sviluppo di questo stesso dibattito è rintracciabile nelle note di copertina scritte da Aristarco cinque anni dopo, per *Cantacronache* 5,⁷² quinto EP della prima serie di incisioni del gruppo. Nell'occasione, il critico cita direttamente l'articolo di Zavattini, e riconduce a quel momento una delle ispirazioni iniziali del progetto torinese.

Non è che noi allora avessimo lasciato cadere [...] quella e altre proposte stimolanti: eravamo (e siamo) d'accordo che il nuovo tipo di canzone interessasse da vicino anche il cinema [...]. Il *Cantacronache* costituisce comunque l'attuazione – diretta e indiretta – di quella lontana proposta: l'avvio alla canzone neorealista [...].⁷³

⁷⁰ Massimo Mila, «Per la bonifica della canzone», op. cit., p. 508.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Cantacronache*, *Cantacronache* 5 («Ballata del soldato Adeodato» / «La donna nubile» / «Storia di capodanno» / «Valzer della credulità»), Italia Canta C 0009, 1960, 45 giri EP.

⁷³ Guido Aristarco, note di copertina, *Cantacronache* 5, op. cit.

Aristarco si spinge anche oltre, e instaura un collegamento diretto fra il cinema neorealista e *Cantacronache*: «*Cantacronache* – dice – [...] inizia quando il cinema italiano finisce, quando la crisi della vita e del film nazionale è ormai in uno stadio avanzato». Secondo questa prospettiva, *Cantacronache* nascerebbe in una coerente linea di sviluppo delle poetiche e dell'impegno neorealisti – anzi, ne riprenderebbe lo spirito iniziale in un momento in cui quello stesso spirito pareva essere in declino, nel cinema e nella letteratura.

1.4.3. *Cantacronache, il realismo, la canzone*

Ma qual è il reale rapporto di filiazione – se c'è – fra *Cantacronache* e il neorealismo? A posteriori, Emilio Jona – uno dei protagonisti del gruppo torinese – ha definito discutibile l'applicazione dell'etichetta di «neorealismo» alle canzoni di *Cantacronache* (1995, p. 35), proprio in riferimento all'analisi di Aristarco.⁷⁴ Per la verità, già sul secondo numero della rivista *Cantacronache*, nel febbraio del 1959, Jona e Giorgio De Maria definivano «sicuramente inesatta» la definizione di «canzoni neorealiste»⁷⁵ che era stata data ai lavori del gruppo. Nei racconti dei membri del *Cantacronache* l'ispirazione iniziale non sembra in effetti rifarsi direttamente all'esperienza del neorealismo. Il compositore Sergio Liberovici, cui si deve la fondazione del gruppo e l'iniziale teorizzazione della sua linea, ne riporta l'origine in alcune riflessioni del settembre 1957, e all'idea di fare «canzoni di valore critico-contingente» (manoscritto del 1966, citato in Jona 1995 pp. 14 e sgg.). In particolare, fa risalire la definizione del progetto a un viaggio in Germania compiuto poco dopo, in compagnia fra gli altri di Luigi Pestalozza e Giacomo Manzoni (che due anni dopo tradurrà *Dissonanze* di Adorno), in cui il gruppo ebbe occasione di ascoltare i *songs* di Brecht musicati da Dessau e Eisler. Le opere teatrali del drammaturgo tedesco erano comunque già note in Italia, in parte anche durante

⁷⁴ I contatti di Zavattini con il gruppo sono documentati: nel primo numero della rivista *Cantacronache* si riporta una sua lettera di congratulazioni a Liberovici, con alcune critiche minori: «Faccio a lei e ai suoi amici dei nuovi auguri, e sono sicuro con la volontà e il talento che avete farete delle altre cose belle e utili, che contribuiranno enormemente a muovere le acque». Cesare Zavattini, «Lettere ai Cantacronache. Un coro per Zavattini», *Cantacronache* 2, febbraio 1959, p. 5.

⁷⁵ Emilio Jona e Giorgio De Maria, «Di Viareggio e altre cose», *Cantacronache* 2, Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, pp. 6-7.

il periodo fascista: *L'opera da tre soldi* viene pubblicata in edizione italiana, insieme a altri titoli non disponibili durante il regime, per i tipi della casa editrice Rosa e Ballo di Milano nel 1946, e gli scritti di Brecht hanno un ruolo fondamentale nel formare la classe di intellettuali milanesi da cui emergeranno i protagonisti della cultura cittadina (e nazionale) del dopoguerra, compreso quel filone «teatrale» del folk revival e della «canzone milanese», a partire da Giorgio Strehler e Paolo Grassi, fino al più giovane Roberto Leydi (Ferraro 2015, pp. 25; 41).

Tuttavia, il collegamento fra neorealismo cinematografico e letterario e Cantacronache era evidente nelle interpretazioni sincroniche del lavoro del gruppo, così come è ragionevole che il dibattito su realismo e impegno abbia giocato un ruolo nella sua teorizzazione iniziale, almeno a livello di contesto. La prima uscita romana del Cantacronache viene presentata con il titolo di «Festival della canzone realista»,⁷⁶ e le prime reazioni della stampa tirano spesso in ballo l'etichetta di «canzone realista» o «neorealista». Oltre al già citato articolo di Mila su *L'Espresso*,⁷⁷ ecco una breve rassegna:

È nata a Torino la canzone realista (*Paese sera*, 19-20 maggio 1958);
 Parla di amori veri la canzone realista... I preti politicanti sono, naturalmente, uno dei bersagli preferiti (*L'Unità*, 23 maggio 1958);
 Noi non sappiamo se sia giusto definire queste canzoni "neorealiste", o se sia il caso di tirare in ballo grossi nomi per facili esaltazioni o stroncature (*Il Paese*, 24 maggio 1958);
 Diciamo subito che la nuova canzone neorealista è nata con panni dimessi e poveri, come conviene al suo nome [...] (*Paese sera*, 24-25 maggio 1958). [...] ⁷⁸

Il riferimento alla «realità» è unanimemente riconosciuto come uno degli elementi di maggiore discontinuità del Cantacronache con la tradizione precedente della canzone, ed è il punto su cui il gruppo insiste maggiormente nella formalizzazione di una sua poetica. L'inverso della criticata «evasione» è, in effetti, la «realità».

⁷⁶ R.N., «Accettano il blu ma odiano la trota», *Vie nuove*, n. 23, 7 giugno 1958. Citato in Consiglio 2006, p. 277.

⁷⁷ Massimo Mila, «Per la bonifica della canzone», op. cit.

⁷⁸ Rassegna stampa inclusa nel primo numero della rivista *Cantacronache*: «Ratata ratata ratata», *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, p. 17.

Perché ciò che proponiamo, al di là della polemica o della rottura è di “evadere dall’evasione”, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole *che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana*, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolciate, comuni più che straordinarie) con le sue lotte, le aspirazioni che guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere od a morire.⁷⁹

Una ulteriore conferma di questo interesse ce la dà la cartolina postale che accompagna la prima uscita del gruppo, *Cantacronache sperimentale*,⁸⁰ e che conferma il carattere «sperimentale» dell’iniziativa. Su un verso, oltre ai nomi degli autori, all’indirizzo di Italia Canta (etichetta del gruppo) e allo spazio per affrancare, si legge: «quattro autori e una cantante chiedono il vostro giudizio su quattro prime canzoni nuove». Sul retro compare invece un piccolo questionario. A parte alcune domande generiche, è proprio il fatto che i brani riguardino «sentimenti e fatti reali» a essere messo in evidenza.

Quale di queste canzoni vi è piaciuta di più?
(Canzone triste / A un giovin pilota / Colloquio con l’anima / Dove vola l’avvoltoio)
Ritenete utile che gli argomenti di queste canzoni siano stati scelti fra *sentimenti e fatti reali*? (sì / no)
Ascoltereste volentieri un altro disco di questo genere? (sì / no)
Quali argomenti ci proponete di cantare?⁸¹

Va notato – e il tono del questionario lo tradisce – come l’interesse di Cantacronache per la canzone sia in primo luogo educativo, e come l’adesione alla «realtà» coincida, *in toto* con l’impegno politico. Dagli scritti che definiscono la linea di Cantacronache emerge allora un atteggiamento nei confronti della canzone pienamente assimilabile a quello tenuto dagli intellettuali per tutto il decennio precedente, e anche meno interessato di quello

⁷⁹ Emilio Jona, «Cronaca», *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 5-6. Corsivo mio.

⁸⁰ *Cantacronache sperimentale*, op. cit. La cartolina è inclusa anche in *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958.

⁸¹ I risultati del sondaggio sono riportati in «Canta che non ti passa», *Cantacronache* 2, Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 10. A parte alcuni temi proposti (fra cui «il risveglio dei popoli di colore», «poter avere una casa propria!», «la medicina mutualistica», le risposte non riservano sorprese («essendo i no soltanto due in tutto»). La canzone preferita è «Dove vola l’avvoltoio», con 22 voti, due in più di «Canzone triste».

che animava almeno le intenzioni di Zavattini. «Delle canzonette – dirà Straniero – in sé e per sé non ce ne importava molto: il nostro interesse non era mercantile, ma precisamente sociologico e ideologico, e decisamente contenutistico» (lettera del 1963, citata in Jona 1995, p. 16). Anche Liberovici riconduceva l'ispirazione iniziale a una «esigenza umana» che cozzava però con delle personali esigenze «artistiche», che non contemplavano la possibilità di scrivere canzoni (citato in Jona 1995, p. 15). La canzonetta è cioè per il Cantacronache, almeno ufficialmente, un *mezzo* e non un *fine* in sé. Significativo in tal senso è il mettere le mani avanti circa il proprio status di intellettuali, sin dal primo numero della rivista.

Non ci siamo mai occupati prima d'ora di musica così detta leggera. Siamo impegnati in campi più specificamente culturali, nel romanzo, nella poesia, nella saggistica, nella musica seria.⁸²

Quel «campi più specificamente culturali» potrebbe riassumere l'intera storia del rapporto fra intellettuali e canzone negli cinquanta in Italia, e conferma come il riconoscimento estetico della canzone di Cantacronache non possa prescindere dalla sua utilità politica, più che dipendere da una qualche qualità poetica. Così si spiega anche l'aspetto formale e musicale delle canzoni di Cantacronache, che subordina ancora il medium al messaggio.

abbiamo scritto queste canzoni in un linguaggio piano ed accessibile, in forme metriche tradizionali, in una musica melodica ed immediatamente emotiva (cioè con le armi stesse della canzone d'evasione), ma su questa quotidiana realtà siamo intervenuti non già accettandola e descrivendola naturalisticamente, ma operando su di essa in modo critico o ironico [...].⁸³

L'elemento di maggiore discontinuità rispetto al passato è allora l'interesse *politico* per l'oggetto-canzone, più che una qualche ambizione estetica al rinnovamento della stessa. Le reazioni all'esordio del gruppo sembrano confermarlo, e l'immagine che Cantacronache dà di sé nelle proprie comunicazioni insiste particolarmente su questi temi, anche per qualificare la

⁸² Emilio Jona, «Cronaca», *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 5-6.

⁸³ *Ibidem*.

propria iniziativa. Solo così si spiega, in effetti, l'interesse di alcuni intellettuali affermati per il progetto dei giovani torinesi. Come ha riassunto efficacemente Umberto Fiori, senza «un movente (o se si vuole di un alibi) politico, nessuno scrittore italiano – per quanto “impegnato” – si sarebbe mai spontaneamente misurato con un genere esteticamente, culturalmente, ideologicamente screditato come era allora la canzone» (Fiori 1999, p. 99).

Questo atteggiamento ha conseguenze dirette sulla prima produzione di Cantacronache, e in particolar modo sui contributi di autori esterni al gruppo: «gli scrittori che aderiscono all'invito di Cantacronache sembrano accostarvisi [...] più per pagare un debito ideale che in base ad autentiche, personali, meditate necessità espressive» (*ibidem*). Il caso di Calvino è emblematico: per quanto – nei racconti dei protagonisti – fosse parte attiva nella prima fase del progetto, e avesse partecipato anche a alcune delle presentazioni, lo scrittore probabilmente «non poteva condividere fino in fondo gli entusiasmi “resistenziali” del gruppo, segnati da eccessi ideologici dai quali si era nel frattempo congedato» (Ferraro 2015, p. 134). Il Calvino che collabora con Cantacronache non è più il Calvino «neorealista», e anzi sta sperimentando in quegli anni soluzioni che sono evidentemente alternative a quel paradigma: è il Calvino delle *Fiabe italiane* (1956), nel pieno della *Trilogia degli antenati*, (avviata nel 1951).

In effetti, il confronto fra la produzione coeva di Calvino e quella per Cantacronache rivela un certo scollamento, che è sia di contenuti sia di stile. Umberto Fiori (1999) ha confrontato l'incipit di «Canzone triste», fra i brani più celebri (e più riusciti) del repertorio di Cantacronache,⁸⁴ con l'incipit del racconto sullo stesso tema, che Calvino scrive nello stesso anno (1958) e che è incluso nella raccolta *Gli amori difficili*, evidenziando come «dal corpo a corpo con la metrica canzonettistica» la leggerezza del Calvino prosatore si perda negli endecasillabi e nelle mosse forzate che la forma-canzone impone, e dalle quali il Calvino paroliere non riesce a liberarsi.

“Canzone triste” (Calvino – Liberovici)
[strofa]
Erano sposi. Lei s'alzava all'alba
prende il tram, correva al suo lavoro.

⁸⁴ in *Cantacronache Sperimentale*, op. cit.

Lui aveva il turno che finisce all'alba,
entrava in letto e lei n'era già fuori.

[ritornello]
Soltanto un bacio in fretta posso darti
bere un caffè tenendoti per mano.
Il tuo cappotto è umido di nebbia.
Il nostro letto serba il tuo tepor.

“L'avventura di due sposi”

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide. (“L'avventura di due sposi”, in *Gli amori difficili*, citato in Fiori 1999)

Non si deve, tuttavia, far di tuttata l'erba un fascio: i testi di Cantacronache rivelano le diverse mani e i diversi idioletti dei molti autori, e il contributo a un'innovazione della lingua della canzone italiana è altrove facilmente dimostrabile, specie per quanto riguarda i brani firmati da Fausto Amodei.

È altrettanto difficile fare considerazioni generali valide sulla musica di Cantacronache. Anche in essa confluivano idee e atteggiamenti molto diversi, portati avanti soprattutto da Sergio Liberovici e Fausto Amodei, gli unici due a comporre musica all'inizio della storia del gruppo (Amodei 1995, p. 82). Amodei ha riconosciuto un «embrione» comune alle musiche sue e del collega, anche se «nato forse solo dall'abitudine di ascoltare ciascuno le canzoni dell'altro», nella «ricerca di una melodia molto elementare ed orecchiabile», che si «sforzava di attingere agli stessi archetipi [...] del canto popolare» (p. 85). Il riferimento al canto popolare è più evidente in una seconda fase della storia del gruppo, come lo stesso Amodei sembra suggerire, e comunque l'approccio dei due autori è piuttosto diverso:

Gli stessi motivi “popolari” Liberovici, da vero professionista più rigoroso e senza complessi, li leggeva armonicamente a volte come puri e semplici canti monodici, o con giri armonici ridotti all'osso: tonica, dominante e poco più. Io viceversa, da dilettante col complesso di risultare un poco esperto strimpellatore, sono sempre stato propenso a leggere armonicamente gli stessi motivi con un'articolazione armonica molto più complicata, in un ribollire di passaggi in relativa minore, accordi di diminuita, minori di sesta e così via. (p. 85)

Quello che è comune alle due visioni è probabilmente quello sguardo «critico ed ironico» che riguarda non solo i temi trattati, ma lo stesso medium-canzone. È su questo piano che la rottura con la coeva tradizione di canzone italiana è una rottura anche *musicale*: riguarda cioè non solo il testo, ma il *come deve suonare una canzone per essere «realista»*.

Il primo elemento innovativo riguarda la scelta delle voci. L'«interprete ideale delle canzoni di Cantacronache deve [...] non essere soltanto un cantante, ma altresì un personaggio», scrive il gruppo nel 1958, e cita come modelli Brassens, gli interpreti brechtiani Germaine Montero e Ernst Busch, e Ciccio Busacca.⁸⁵ Per di più, l'interprete di Cantacronache «non è in senso corrente, un cantante», perché «questa voce richiama troppo una esecuzione scolasticamente impostata»:

allora, è meglio dire: un *cantore popolare*. Cioè: voce anche grezza, incolta, *ma naturale, viva, familiare, umana*. Essa vibra di reale passione: non la finge con il lenocinio scolastico.⁸⁶

In una prima fase le voci scelte (Franca Di Rienzo, Pietro Buttarelli)⁸⁷ hanno un'impostazione attoriale, elemento coerente con l'ispirazione brechtiana: dunque il canto non è impostato, ma la dizione è teatrale. Identikit simile, nello stesso anno, ha Domenico Modugno, che tuttavia punta decisamente su un'interpretazione meno «sobria» (meno «brechtiana») di quella dei cantanti di Cantacronache. All'inizio del 1959 il gruppo dichiara di aver deciso «su suggerimento che da più parti [...] è stato avanzato» di cantare da sé le proprie canzoni,⁸⁸ che passano dunque spesso in carico a Fausto Amodei e Michele Straniero, voci ben più caratterizzate, personali e «da personaggio», in linea con la contemporanea tendenza dei cantautori.⁸⁹

Il tipo di canto «realista» che si richiede all'interprete di Cantacronache ha anche ragioni tecnologiche: il cantante deve essere

⁸⁵ Michele Straniero e Sergio Liberovici, «Perché il disco EP 45 CS», *Cantacronache 1*, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 9-10.

⁸⁶ *Ibidem*, enfasi in originale.

⁸⁷ Unici interpreti, rispettivamente, in *Cantacronache sperimentale* e *Cantacronache 1*, op. cit.

⁸⁸ Emilio Jona e Giorgio De Maria, «Di Viareggio e altre cose», op. cit.

⁸⁹ Con eccezioni: l'attrice Edmonda Aldini in *Cantacronache 5*.

[...] sufficientemente *indipendente dal microfono* perché fede cieca (e ingenua) nel microfono vuol dire intimismo, mezze tinte, sdilinquimenti, o quanto meno, artificiosi effetti speciali. Il cantore popolare prescinde dalla deformazione microfonica: spetterà al tecnico audio provvedere a riprendere con risultati migliori (naturalezza espressiva) quella voce. Troppi cantanti oggi usano il microfono da registrazione come se fosse quello di un altoparlante, istituendo con esso un rapporto diretto e necessario: questo rapporto dev'essere invece *indiretto e casuale*.⁹⁰

Sempre in direzione di un'estetica del realismo va un'altra rottura con la tradizione della canzone all'italiana, quella con la pratica dell'arrangiamento:

niente orchestrone, strumenti elettrici, "arrangiamenti". Le nostre canzoni dicono cose vere, cioè semplici. Perciò anche l'accompagnamento strumentale dev'essere di grande naturalezza e semplicità. A questo basta uno strumento solo, scelto tra i più familiari: chitarra, fisarmonica, pianoforte.⁹¹

Nel rifiuto dell'orchestrazione in quanto elemento di distrazione è possibile tracciare un collegamento con l'aspro giudizio che a essa riserva Adorno in *Dissonanze* ([1959] 1979, p. 26). Nello stesso scritto, tuttavia, Adorno ha parole piuttosto aspre verso quegli strumenti che definisce «familiari»: questi sono, «come la fisarmonica nei tanghi [...] infantili», se paragonati al pianoforte (p. 39), e si collegano a un «tipo di ascolto» che è «quello di individui regrediti, inchiodati a uno stadio di sviluppo infantile» (p. 32). Non è certo che il testo di Adorno fosse, già nel 1958, noto ai Cantacronache (anche se è probabile, visti i contatti fra il traduttore Giacomo Manzoni e Liberovici). Ma tutta l'operazione del Cantacronache si inserisce, a ben vedere, in quella linea del rapporto fra intellettuali e canzone cui la scoperta di Adorno fornisce solo nuove armi, per una battaglia il cui nemico è già ben individuato. Lo stesso «neorealismo» del Cantacronache va ripensato non solo alla luce delle evoluzioni (o della crisi) delle poetiche neorealiste alla fine del decennio, ma nel mutato contesto del dibattito culturale e del ruolo dell'intellettuale nella «nuova» «cultura di massa». Il fatto che il Cantacronache si collochi programmaticamente *fuori dal*

⁹⁰ Michele Straniero e Sergio Liberovici, «Perché il disco EP 45 CS», op. cit. Enfasi in originale.

⁹¹ *Ibidem*.

mercato, in uno spazio contro culturale alternativo (elemento che non era certo del neorealismo cinematografico e letterario) chiarisce il diverso contesto in cui il gruppo agisce, e le diverse vie che i rapporti fra canzone e cultura prenderanno nel corso dei decenni successivi. È questo intreccio fra poetiche realiste e critica «apocalittica» alla cultura di massa a fornire la base ideologica per ripensare l'intero campo della canzone italiana, le sue finalità, le sue potenzialità estetiche.

1.4.4. Sull'influenza di Cantacronache

Vi sono sicuramente degli elementi comuni fra le poetiche realiste messe in pratica dal Cantacronache a fini politici, e quelle che negli stessi anni riguardano i «cantanti-chitarristi», e poco dopo i cantautori. Le considerazioni sulla voce sono sicuramente fra questi, così come l'idea di trattare «anche argomenti d'amore / ma senza far sottintesi» (come canta Fausto Amodei in una delle canzoni-manifesto della sua produzione, «Il ratto della chitarra»⁹²). Diverso è invece il rapporto con l'arrangiamento, almeno per quanto riguarda la produzione discografica dei primi cantautori.

Alcune linee di continuità fra il Cantacronache e cantautori sono state riconosciute a posteriori dagli stessi cantautori (per una rassegna: Straniero & Barletta 2003) e – ben più significativamente – dallo stesso Michele Straniero (1995, p. 77-78), soprattutto a partire dal Premio Tenco a lui assegnato nel 1975. Già nel 1967 Leydi poteva avvicinare, in parte, le due esperienze,⁹³ e a partire dal 1965 si documentano concerti con ex membri di Cantacronache sullo stesso palco con cantautori affermati. Ma nel periodo di attività del gruppo, il Cantacronache e i cantautori non sembrano incrociare le proprie strade, ed è molto difficile documentare contatti diretti.⁹⁴ L'appartenenza dei cantautori alla musica d'«evasione» impedisce al Cantacronache, per il momento, di scorgervi i punti comuni con i propri risultati. D'altro canto, la ricerca da parte della

⁹² Cantacronache, *Cantacronache 6*, canzoni di Fausto Amodei, Italia Canta CO016, 1960, 45 giri EP.

⁹³ Roberto Leydi, «Ascesa e caduta del cantautore», *Discoteca*, a. 8, n. 7, luglio-agosto 1967, pp. 13-15.

⁹⁴ Un indizio dell'influenza del repertorio del primo Cantacronache viene da una citazione obliqua di «Dove vola l'avvoltoio» (Calvino-Liberovici) che Fabrizio De André inserisce ne «La guerra di Piero»: il brano è però inciso nel 1964. Fabrizio [De André], «La ballata dell'eroe» / «La guerra di Piero», Karim KN 194, 1964, 45 giri.

discografia di una dimensione tranquillizzante, la stessa implicata dal neologismo «cantautore», deve senz'altro scoraggiare ogni tentativo di contatto da parte dei cantautori. Ciò non significa, naturalmente, che gli uni non fossero consapevoli dell'esistenza degli altri: tuttavia, tanto il circuito in cui si esibivano dal vivo, quanto quello della distribuzione dei loro dischi, quanto – in buona parte – il loro pubblico restavano distinti. La «saldatura» fra il filone di canzone impegnata inaugurato da Cantacronache e quella che sarà detta «canzone d'autore» non si completa fino agli anni settanta (CAPITOLO 12).

In realtà, è probabilmente necessario riconsiderare più in generale l'impatto immediato del Cantacronache sulle vicende della canzone italiana. All'esordio il gruppo ottenne riscontri soprattutto sulla stampa di sinistra, con recensioni indecise fra l'entusiasmo, la cautela, e la stroncatura senza appello.⁹⁵ Tuttavia, brilla la scarsità di articoli relativi all'attività *musicale* del gruppo, nonostante questa si svolgesse in gran parte nelle sezioni del Partito comunista e socialista, nei circoli associati, nelle Case del popolo o nelle manifestazioni (Consiglio 2006, p. 275). Se si esclude l'interesse immediato che il progetto suscitò in molti intellettuali, le canzoni del Cantacronache non raggiunsero mai un grande pubblico, né l'etichetta Italia Canta ebbe mai una distribuzione adeguata al di fuori del circuito più ovvio dei militanti di sinistra, e degli stessi intellettuali.

Alcuni dei primi articoli che la stampa di sinistra riserva al gruppo, lungi dal riconoscerne la novità, confermano piuttosto l'atteggiamento consueto nei confronti della «canzonetta». Esemplare è il pezzo che *Vie nuove* dedica alla prima presentazione romana nel giugno del 1958, una serata in cui è presente la *crème* dell'intelligentsia capitolina, Alberto Moravia compreso.⁹⁶ Si descrive un tipo di canzone che «fa sentire più le parole che la musica», e tuttavia – lamenta il giornalista – «terminata la manifestazione nessuno dei presenti è riuscito a canticchiare almeno una delle canzoni ascoltate». L'intera operazione è accusata di «velleitarismo intellettuale», perché ogni brano viene illustrato da

⁹⁵ Lo si può affermare sulle basi delle rassegne stampa incluse nei due numeri della rivista: «Ratata ratata ratata», *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, p. 17. «Ratata ratata ratata», *Cantacronache* 2, Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 20.

⁹⁶ R.N., «Accettano il blu ma odiano la trota», op. cit. Anche Straniero ha rievocato lo stesso spettacolo (Straniero 1995, p. 74).

un quadro.⁹⁷ Una mezza stroncatura, cui non è sicuramente alieno un certo senso di superiorità degli intellettuali della capitale nei confronti dei periferici torinesi – elemento che non è solo anedddotico, ma che ha senz'altro conseguenze sulla reale diffusione delle canzoni di Cantacronache al di fuori di Torino. Scrive infatti l'articolista:

Mi aspettavo, infatti, un clima acceso e romantico [...] una sorta di avanguardismo majakovskiano che accomunasse letterati e chansonnier. In realtà il clima era quello della famija piemonteisa. [...] non si creda che basti scrivere dei testi polemici per fare un canzoniere realista.⁹⁸

In parziale contraddizione con questo atteggiamento, le stesse riviste richiedono in seguito contributi a membri del gruppo sull'«attività di studio e ricerca che essi stavano portando avanti nella raccolta della canzone politica di protesta italiana» (Consiglio 2006, p. 276). Si distingue, cioè, fra la loro attività di musicisti e quella di intellettuali: un dato che, oltre a confermare il pregiudizio dell'ambiente verso la canzone, evidenzia il paradosso che contraddistingue l'intera storia del Cantacronache, e ne spiega l'impatto tutto sommato modesto che ebbe nell'immediato. Le canzoni del Cantacronache sono troppo «intellettuali» per arrivare alla «massa», e dunque per essere utili alle politiche del Partito. Ma sono pur sempre canzoni: dunque, non interessano particolarmente agli intellettuali.

1.4.5. Le canzoni della cattiva coscienza

«Le armi stesse della canzone d'evasione», scrivevano i Cantacronache sul primo numero della loro rivista, descrivendo il principio dietro la composizione delle loro canzoni. Di fatto, la parola «fine» all'attività del gruppo la mette un libro dedicato proprio a definire queste armi. *Le canzoni della cattiva coscienza* (Straniero et al. 1964) esce per per Bompiani su sollecitazione di Elémire Zolla (Jona 1995, p. 43). Contiene quattro saggi, tre appendici (dedicate

⁹⁷ La rivista *Cantacronache* è riccamente illustrata con incisioni dei pittori Lucio Cabutti, Lionello Gennero, Giorgio Colombo. Lucio Cabutti, «Un gruppo di pittori», *Cantacronache* 1, estate 1968, pp. 6-7; Lucio Cabutti, «Tra il bianco e il nero», *Cantacronache* 2, febbraio 1959, p. 7.

⁹⁸ R.N., «Accettano il blu ma odiano la trota», op. cit. Anche Straniero ha rievocato lo stesso spettacolo (Straniero 1995, p. 74).

rispettivamente ai diritti d'autore, all'analisi di una canzone-tipo e a una «fenomenologia dell'urlatore») e una prefazione firmata da Umberto Eco. I saggi, pur in un impianto comune del libro «prevalentemente adorniano», come ricorda ancora Jona (*ibidem*), affrontano temi diversi con impostazione differente. Michele Straniero si occupa dell'*Antistoria d'Italia attraverso la canzonetta*, tracciando un primo abbozzo di una storia della canzone italiana utilizzando i *Canzonieri della radio* dell'era fascista come fonte principale. Sergio Liberovici riconosce nel terzinato e in altri escamotage dell'arrangiamento tipici della canzone di consumo (compresa la pratica dell'arrangiamento in sé) un «modo di fare musica» alienante e regressivo: il riferimento a *Il carattere di feticcio in musica* è evidente già dal titolo – *La pappa musicale quotidiana* – che è citazione quasi diretta del saggio di Adorno (Straniero et al. 1964, p. 122; Adorno [1959] 1979). Emilio Jona si applica ai testi delle canzoni identificandone mistificazioni e stereotipi; Giorgio De Maria si dedica allo «scialacquamento dei suoni», descrivendo la frattura sempre maggiore fra la «musica classica» e la «musica leggera», e «mettendo in luce le condizioni profonde di una crisi che è insieme del gusto e del senso morale», come recita melodrammaticamente la quarta di copertina.

Il libro, se lo si legge nel quadro della storia della critica sulla canzone fino a quel momento, è la sistematizzazione, attraverso lessico e paradigmi mutuati da Adorno, di pregiudizi già ampiamente diffusi negli anni precedenti. La canzone è ridotta a merce, e inevitabilmente standardizzata nella produzione. In ogni caso, non deve mai «[proporre...] qualcosa da capire o da pensare» (Jona, p. 174). Ogni scarto dagli standard prefissati e ogni libertà sono solo apparenti, e comunque indotti dalle logiche economiche del mercato stesso: sono cioè una forma di «pseudoindividualizzazione», idea che è alla base della critica adorniana al jazz e alla «musica leggera» (Serravezza 1976, p. 124). La centralità del concetto di «pseudoindividualizzazione» rende impossibile assegnare il benché minimo credito a urlatori e cantautori, né riconoscere loro il ruolo di innovatori di una tradizione di canzone. In un contesto in cui la canzonetta è screditata, l'unico riconoscimento estetico può arrivare da una funzione politica, ma la «canzone di consumo» non può avere un valore politico fintanto che rimane nel dominio del mercato. Scrive Straniero:

[il sistema] fa credito volentieri a certe apparenze di rottura formale, purché questo serva a sviare il discorso, ad evitare che si intacchino davvero le “colonne della società”. (Straniero et al. 1964, p. 98)

La *credibilità* – più che il successo – di cui gode *Le canzoni della cattiva coscienza* gli garantisce una lunga sopravvivenza nel dibattito culturale italiano, nonostante non sia mai stato ristampato. È in effetti, il primo studio sulla «canzone leggera [...] che avesse un suo organico disegno» (Jona 1995, p. 43), fatta eccezione per *Io, la canzone* (Ionio Prevignano & Rapetti 1962), di due anni precedente. Sicuramente, è il primo libro sulla canzone scritto *da intellettuali per intellettuali*. Il tono «apocalittico» del libro è anche alla base di un paradosso nella storia della critica sulla popular music in Italia: di fatto, il suo imporsi come testo «serio» di riferimento, forte di un'analisi «retoricamente “scientifica”» (Fabbri 2005a, p. 72) per quanto imprecisa e comunque orientata ideologicamente, condiziona ogni riflessione successiva sul tema, e facilita quella stessa scarsezza di interventi «seri» cui il libro poneva rimedio.

Questa congiuntura è ancora più interessante se si considera come alcuni commentatori avessero già rilevato gli elementi critici dell'analisi proposta dai quattro ex Cantacronache. Su tutti, Diego Carpitella (1964)⁹⁹ che recensisce il volume per *Marcatré*, «rivista di cultura contemporanea» legata al Gruppo '63.¹⁰⁰ L'analisi dell'etnomusicologo è piuttosto *tranchant*: i quattro saggi che compongono il libro, si legge in apertura, «sono più che un aut-aut, sono l'apocalisse».

Come è infatti possibile attribuire sommariamente a tutta la musica cosiddetta leggera il marchio della cattiva “coscienza”? Questo attributo avrebbe avuto più senso se riferito all'industria pesante dei “suoni leggeri”: un sottobosco di mediatori, procacciatori, prestanome, negrieri, falsi impresari, pseudoeditori, di cui è piena la musica leggera italiana e i mezzi di comunicazione di massa che la diffondono. Un pascolo dove il profitto e il furto aleggiano, anche se non legalmente perseguibili, ma per il quale non è certo difficile compilare una lista di nomi e sottonomi. [...] il furore della polemica avrebbe

⁹⁹ Ma si veda anche: Alberto Blandi, recensione a «Le canzoni della cattiva coscienza», *Discoteca*, a. 5, n. 6, giugno 1964, p. 64.

¹⁰⁰ Nel numero precedente la rivista pubblica anche la prefazione di Umberto Eco (Eco 1964).

dovuto puntare di più sull'analisi socio-economica di questa produzione di consumo sonora; forse così sarebbe stato possibile, storicisticamente, scindere la cattiva coscienza degli organizzatori e dei produttori dalla coscienza degli autori e degli esecutori.

In sostanza, solo la storia degli autori e il loro impegno pionieristico per una canzone nuova può parzialmente scusare, secondo Carpitella, «il divario tra il gesto deciso della protesta e la carenza dei mezzi con i quali essa, almeno dal punto di vista teorico, è stata realizzata» (p. 67). Più nel dettaglio, Carpitella rimprovera a Straniero di essersi scordato della canzone napoletana, dei due «maggiori chansonniers italiani: Petrolini e Viviani», di Modugno, di Carosone e di quella «riqualificazione» della canzone italiana che ha in «Gaber, Paoli, Endrigo» i suoi alfieri (p. 68), e invita anche a distinguere fra le «canzoni tabarin» e le «canzoni-nere dei telefoni bianchi». Inoltre, le obiezioni che al libro sono mosse sono anche di metodo: Carpitella contesta che si possa analizzare storicamente il fenomeno della «canzonetta» facendo attenzione solo al testo verbale. Anche le tesi di Liberovici sono criticate, in particolar modo quella sulla terzina, la cui funzione – spiega Carpitella – «dipende dal contesto»: gli accenti spostati che Liberovici critica rientrano «in una normale soluzione di *sin copato* (sul tempo cosiddetto debole) o, nei casi migliori, di un *ritmo incrociato* che tanto si ritrova nei *gospels*, nei *blues*, nella preistoria del *jazz*». Stessa argomentazione a favore degli urlatori, dato che lo «*shouting* ha origini lontane, complesse e non forzosamente nevrotiche» (p. 69).

Carpitella coglie nel segno. Eppure, i *caveat*, i distinguo e le aperte contestazioni nel merito di alcuni punti, che oggi paiono sacrosanti, rimangono quasi del tutto inascoltati dagli intellettuali, che useranno e citeranno *Le canzoni della cattiva coscienza* ancora a lungo: gli stessi errori di interpretazione e gli stessi pregiudizi riconosciuti da Carpitella sono destinati a ripresentarsi negli anni successivi. Il libro, in un certo senso, chiude un periodo: il 1964 è un anno di profondo ripensamento delle tassonomie musicali in Italia. Lo chiude, però, contribuendo anche a cristallizzare nel linguaggio della critica colta e di sinistra alcune espressioni: «canzone di consumo», «canzone gastronomica» e lo stesso concetto di «evasione» sopravvivono nell'uso dei critici per tutto il decennio successivo, insieme all'auspicio – che è sì nel libro, ma nella prefazione firmata da Umberto Eco (su cui si tornerà più avanti) – di

avere infine una canzone «nuova» e «diversa» da quella così apocalitticamente descritta dai quattro autori.

1.5. Le «canzoni dell'intellettuale» e la «canzone milanese»

Nello stesso tempo, stimolati dalle riflessioni degli intellettuali sul loro ruolo nella società di massa, dall'esperienza del Cantacronache, e dal fiorire del mercato discografico che rende impossibile ignorare la centralità della «musica leggera» nelle pratiche musicali degli italiani, alcuni compositori colti cominciano a interessarsi sporadicamente alle canzoni.

Un primo punto su questo filone di canzoni, che definisce «dell'intellettuale», lo fa Diego Carpitella in alcune trasmissioni radiofoniche fra il 1967 e il 1968 (ora trascritte: Carpitella 1992). Questa serie di composizioni¹⁰¹ accosta i nomi di noti letterati a compositori attivi anche nel campo della musica colta: un elenco parziale, fornito dallo stesso Carpitella, comprende «La tigre» di Mario Peragallo e Italo Calvino, le canzoni di Gino Negri¹⁰² (Carpitella cita e fa ascoltare «Soltanto gli occhi»), la collaborazione fra Lucio Mastronardi e Valentino Bucchi («Vigevano, via Santa Chiara»), tra Francesco Maselli e Goffredo Parise, fra Fiorenzo Carpi e Giuseppe Patroni Griffi (per *Lina e il cavaliere*); e ancora fra Guido Turchi e Ennio Flaiano per le musiche di *Un marziano a Roma* («La canzone delle 52 settimane»), e fra Bindo Missiroli, Paola Mannino e Franco Mannino per l'opera *Vivì*, messa in scena al Teatro Bellini di Catania (la canzone «Kessler cha cha cha» fu cantata proprio dalle gemelle Kessler). A questo elenco andrebbero aggiunte almeno le «canzoni della mala» cantate da Ornella Vanoni nel 1958, su diretta ispirazione di Giorgio Strehler, con testi e musiche di Dario Fo, Fiorenzo Carpi, Gino Negri, Fausto Amodei fra gli altri, che circolano anche presso un pubblico più indifferenziato, grazie al primo EP in assoluto pubblicato da Ricordi e ad alcuni singoli.¹⁰³

¹⁰¹ Maggiori studi su questo repertorio sarebbero certo auspicabili: per i fini di questa ricerca, e per il momento, ci si limita qui a una generale rassegna.

¹⁰² Su Gino Negri si veda Moiraghi 2011.

¹⁰³ Ornella Vanoni, *Le canzoni della malavita*, Ricordi ERL 10-001, 1958, 45 giri EP; «Sentii come la vosa la sirena» / «Canto di carcerati calabresi», Ricordi SRL 10-008, 1958, 45 giri; «Hanno ammazzato il Mario» / «La zolfara», Ricordi SRL 10-072, 1959, 45 giri.

Un discorso a sé meriterebbe Pier Paolo Pasolini, il cui interesse per la canzone risale alla metà degli anni cinquanta («credo che mi interesserebbe e mi divertirebbe applicare dei versi a una bella musica, tango o samba che sia», citato in Magaletta 1997, p. 189). Fra i suoi titoli, musicati da Piero Umiliani, Piero Piccioni e Giovanni Fusco: «Macrì Teresa detta Pazzia», «Valzer della toppa», «Cristo al Mandrione» e «Ballata del suicidio». Tutte e tre queste canzoni fanno parte di uno spettacolo in qualche modo simbolico della «canzone degli intellettuali»: *Giro a vuoto*, costruito da Filippo Crivelli intorno alla figura di Laura Betti.¹⁰⁴ La Betti, emiliana trapiantata a Milano, amica intima di Pasolini, la «cantante della dolce vita»,¹⁰⁵ «frivola, sboccata, intellettuale, ninfa egeria di scrittori, amante indiscretissima di uomini favolosi», come la descrive Tullio Kezich nel risvolto del libretto che raccoglie i testi dello spettacolo (AA.VV. 1960a), è una figura del tutto particolare, perfettamente a suo agio nell'ambiente intellettuale della Milano di quegli anni. In *Giro a vuoto*, oltre a quelle citate di Pasolini, compaiono anche canzoni di Mario Soldati, Ennio Flaiano, Fabio Mauri, Alberto Arbasino, Goffredo Parise, Ercole Patti, Franco Fortini («Quella cosa in Lombardia»), Letizia Antonioni, Gino Negri, Alberto Moravia, Camilla Cederna, Giorgio Bassani. I testi dei brani rivelano in molti casi la loro origine salottiera e di divertissement. Leggiamo, per esempio, «Dimenticata, ovvero Sublime indecisione» di Ennio Flaiano su musiche di Fiorenzo Carpi:¹⁰⁶

Ho letto con ritardo
Lolita e il Gattopardo
Così passai l'estate
Tra speranze infondate

Perché non scrivi più?
Mi abbandoni anche tu?

Secondo Carpitella, il «cedimento» (un lapsus freudiano!) di questi intellettuali rappresentò «un segno del crepuscolo del populismo», e la constatazione che l'interlocutore degli intellettuali non era più «il popolo», ma piuttosto la

¹⁰⁴ Per alcune interessanti considerazioni sulla regia: Filippo Crivelli, «Note di un creatore di cabaret», *Sipario*, a. 18, n. 212, pp. 41; 80.

¹⁰⁵ Laura Betti interpreta se stessa nella scena finale del film di Fellini.

¹⁰⁶ I testi sono inclusi in: Aa.Vv. 1960a.

«massa» – una massa «sociologicamente più precisata», che «*consumava* musica indipendentemente dalle intenzioni dei musicisti, dei compositori, di scrivere opere con contenuti, espliciti o simbolici, umanitari e filantropi, *popolari*» (1992, p. 160, corsivi in originale). Sarebbe a dire che i compositori di questo periodo sembrano consapevoli di una «dicotomia fra musicista “privato” e musicista “pubblico”» (*ibidem*), ma che – allo stesso tempo – non superano il pregiudizio ben radicato nei confronti delle «canzonette» e del gusto popolare.

Guido Turchi, parlando delle sue canzoni su testi di Ennio Flaiano [...] dichiarò che chiedere ad un compositore cosiddetto serio di scrivere una canzone è come chiedere a un professore universitario di indossare calzoncini e maglietta per scendere in un campo di football. [...] Forse proprio perché si era costretti a un procedimento di spoliatura della propria “serietà protocolle”, la maggioranza di queste canzoni sono satiriche, ironiche, risentite e di critica del costume: sostanzialmente da definirsi come neo-realistiche e urbane. (p. 161)

Il repertorio teatrale che gravita intorno alla Betti, alla Vanoni, o al recupero del tutto particolare di «canzoni di una volta» di cui si rende protagonista, per esempio, Milly (Sala 2016) verrà in seguito a costituirsi come un genere a sé: la «canzone milanese», i cui caratteri e le «dinamiche identitarie» sono stati descritti da Emilio Sala in un recente saggio (Sala 2015). Il luogo simbolico intorno a cui si articolano significati sia di «milanesità» che di novità musicale «intellettuale» è il nuovo Teatro Gerolamo, inaugurato (guarda caso) nel 1958, dove debuttano sia *Canzoni della malavita internazionale* (1958) che *Giro a vuoto* (1960), e soprattutto lo spettacolo che più di ogni altro contribuisce a costruire questa idea di «milanesità» colta: *Milanin Milanon* di Filippo Crivelli e Roberto Leydi, con Tino Carraro, Milly, Anna Nogara e Enzo Jannacci (1962), che ambisce a essere «un’immagine sentimentale sostenuta dall’indagine scientifica, una libera rievocazione di parole e di suoni risolta nell’arbitrio del fatto teatrale ma costantemente riferita a un giudizio critico sommario ma non generico, a una situazione oggettiva di ricerche e studi». ¹⁰⁷ Dunque, di tenere insieme «canto popolare, popolaresco e d’autore». ¹⁰⁸

¹⁰⁷ Filippo Crivelli e Roberto Leydi [non firmato], «Questo spettacolo», *Milanin Milanon*, programma di sala, Zanolla, Milano 1962.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

La scena teatrale milanese, e il Teatro Gerolamo in particolare, sono emblematici di alcune contiguità fra le diverse esperienze che concorrono in quegli anni a riprogettare la canzone italiana. Negli stessi anni il Gerolamo ospita i recital di Domenico Modugno (il 3 giugno del 1958, titolo: *Nel blu dipinto di blu*) e di Umberto Bindi (febbraio 1960, titolo, significativo: *Io, l'anti-successo*), entrambi nel momento del loro massimo successo (Sala 2015). Vi si esibisce anche la milanese Maria Monti, nel 1959,¹⁰⁹ in coincidenza del suo debutto discografico, a conferma di come fra cantautori di successo e ambiente intellettuale la frequentazione fosse attiva, sebbene di documentazione non sempre facile. Quello che appare più interessante, ai fini di questo excursus, è osservare come molte delle canzoni «nuove», «neo-realistiche» e «urbane» che possono essere ricondotte al filone della «canzone dell'intellettuale» o della «canzone milanese» abbiano, pur nell'eterogeneità stilistica e di ispirazione, almeno due elementi in comune. In primo luogo, l'essere concepite per il palcoscenico, per essere interpretate da un performer ben preciso in un contesto teatrale, e non (almeno in primo luogo) per essere incise, edite a stampa o interpretate da altri: è in questo soprattutto che le «canzoni dell'intellettuale» si differenziano dal primo repertorio di Cantacronache. La dimensione teatrale ideale è quella di un cabaret che non esiste in Italia, cui gli intellettuali guardano con crescente interesse.¹¹⁰ In seconda battuta, se non provengono direttamente dalla «raccolta» sul campo, molte di queste canzoni alludono in chiave intellettualistica a una qualche dimensione «popolare», in entrambi i significati del termine, sia come stile che come orizzonte ideologico, attraverso diverse strategie. Il «popolare» può trovarsi nel testo, che spesso è un falso-popolare o che riguarda personaggi proletari o marginali (è il caso delle canzoni di malavita, o dei brani di Pasolini), o che è in dialetto. Oppure nella musica, che può riprendere (a volte trasfigurandoli) schemi strofici da «canzonetta» leggera o da ballata. È un «popolare» già validato esteticamente, spesso: fra le «canzoni della mala» della Vanoni compare, per esempio, «Jenny delle spelonche» di

¹⁰⁹ «La “svolta pericolosa” di Maria Monti», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 52, 27 dicembre 1959, p. 20.

¹¹⁰ Filippo Crivelli, «Note di un creatore di cabaret», *Sipario*, op. cit. L'intero numero di *Sipario* è dedicato al cabaret. Si veda anche: Daniele Ionio, «I gruppi italiani e le derivazioni cabaret», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, p. 29.

Brecht-Weill, cantata in tedesco.¹¹¹ In ogni caso, si tratta sempre e comunque di un «popolare» interpretato dal punto di vista della borghesia intellettuale, cui non è ignota la ricerca del brivido della trasgressione: prostitute, galeotti e assassini sono le figure più presenti in molte di queste canzoni. Se «“canzone folk” e “ballata” conservano qualche potere esplicativo come concetti, lo fanno in rapporto alla cultura borghese» ha scritto Dave Harker nel suo libro sulla «fabbricazione» della canzoni folk inglesi (Harker 1985, p. 254): questo è vero anche per il repertorio «milanese» e «intellettuale», e l'intuizione si può estendere più in generale al folk revival di quei primi anni, almeno.

Anche la vocalità dei protagonisti della canzone milanese (soprattutto, delle sue interpreti femminili), che opera una rottura con la tradizione precedente e che è enormemente influente sugli sviluppi successivi, si può forse spiegare in rapporto agli spazi teatrali da un lato, e a una suggestione «popolare» dall'altro. Il caso di Milly, della sua voce «che visse due volte» (Sala 2016, p. 65), la cui grana «esistenzialista, post-strehleriana» (p. 67) è nettamente diversa da quella «chiarissima e argentina» (p. 57) del periodo pre-bellico, è certo emblematica del ripensamento «intellettuale» della canzone: non si spiega, cioè, solo con ragioni fisiologiche ma va intesa come «fatto culturale» (p. 61).

Dunque, è soprattutto intorno agli spazi teatrali milanesi e agli intellettuali che li animano che si sintetizza per la prima volta una nuova linea «colta» di canzone, una «canzone nuova»: «popolare» di ispirazione ma borghese nel gusto e teatrale nella realizzazione, le cui modalità di rappresentazione saranno decisive anche per il nascente movimento di folk revival. Negli anni successivi, dallo stesso milieu culturale, arrivano anche le prime teorizzazioni sull'argomento, che prendono spesso la forma di veri e propri auspici per il futuro, *progetti di nuovi generi musicali*.

¹¹¹ Pubblicata solo in EP: Ornella Vanoni, *Le canzoni della malavita*, op. cit.

2. Progettare e inventare generi¹¹²

2.1. Umberto Eco: una canzone «nuova» e «diversa»

2.1.2. Due articoli e una polemica

L'interesse critico di Umberto Eco per la canzone è databile al 1963, con la pubblicazione di due lunghi articoli su *Rinascita* e *Sipario* (Eco 1963a; Eco 1963b), i cui materiali saranno rielaborati per la prefazione a *Le canzoni della cattiva coscienza* (Eco 1964) poi ripubblicata (con variazioni minime nella parte finale) in *Apocalittici e integrati*, nel capitolo *La canzone di consumo* (Eco [1964] 2008).

Il primo di questi articoli (Eco 1963a) si genera da un dibattito già avviato sulle pagine di *Rinascita*, sul tema delle avanguardie artistiche. Partendo da Marx, e attraverso il *Saggio sull'intelletto* di Locke, Eco afferma la necessità per l'uomo contemporaneo di confrontare con spirito critico i propri «valori con quello che è *altro*». Così facendo, Eco arriva a denunciare i limiti delle politiche culturali comuniste, che mancano «totalmente di un'analisi antropologica positiva dell'uomo in una società di massa» (p. 25). Questa «schizofrenia» della cultura comunista riguarda anche la musica, e nello specifico tocca contraddizioni già evidenziate in questo capitolo:

ai Festival dell'Unità si suonano dischi di Rita Pavone, compiendo in tal modo un gesto automatico di antropologia culturale si riconosce l'esistenza di *un altro universo di valori*. Ma, poiché la cultura umanistica ufficiale lo ha declassato come universo di disvalori, non ne viene tentata alcuna reale operazione di acquisizione. L'universo di disvalori viene usato a *titolo strumentale e narcotico*. (*Ibidem*, corsivi in originale)

Eco imputa questi paradossi al perpetuarsi di un concetto di «umanesimo» – quello adottato dalla cultura di sinistra in Italia – che è «ancora il concetto aristocratico borghese». Quello che Eco chiama il «“vizio umanistico”» è alla base anche di alcuni fraintendimenti imputabili al pensiero di Adorno, che è qui criticato apertamente. Secondo Adorno, la «musica riprodotta», dice Eco ironicamente, «avrebbe ridotto la Quinta a qualcosa da fischiettare in bagno».

¹¹² Per alcuni temi di questo paragrafo si veda anche: Tomatis 2016b.

Ma il valore di Beethoven non può dipendere dal modo in cui lo si ascolta, o fruisce:

evidentemente il fenomeno di un Beethoven non più fruito da una *élite* ristretta in momenti privilegiati, ma fruito da masse molto più grandi in altre condizioni d'ascolto, implica inevitabilmente un deterioramento del modo classico di percepirne i valori, ma pone il problema della delimitazione di nuovi valori fruitivi e delle loro modalità. Non sarà più lo stesso Beethoven ma non è detto che il nuovo Beethoven non costituisca un altro tipo di valore: quale tipo sia, andrà definito in relazione al nuovo gruppo di fruitori, alla nuova situazione sociale, non in astratto, rispetto a un Beethoven ideale giudicato e definito secondo il paradigma di un gusto di classe. (p. 26)

Con il riferimento al «gusto di classe» Eco non sta proponendo una rivalutazione in termini positivi della produzione «leggera». Ma, ed è altrettanto inaspettato nel contesto del dibattito di quegli anni, sta abbozzando un progetto di relativismo socioculturale dei valori connessi con il gusto: «una canzone di Mina – scrive – non può essere non può essere giudicata sul metro della *poesia-non poesia*, e neppure alla luce di un'immagine classica dell'uomo». Piuttosto, conclude, occorre chiedersi «quali esigenze profonde delle masse soddisfano questi prodotti, secondo quali meccanismi, e se sarebbe possibile soddisfarli in altro modo» (*ibidem*). L'articolo su *Rinascita* rappresenta un importante momento di riflessione e una preparazione ai temi che saranno poi in *Apocalittici e integrati*: nelle settimane successive dà anche origine a una tavola rotonda sulla «cultura contemporanea» alla Casa della cultura di Milano,¹¹³ e diversi articoli di risposta – più su marxismo e metodologia a dire il vero, che non sul tema della musica «di consumo» – escono nei numeri successivi della rivista, a firma fra gli altri di Luigi Pestalozza e Louis Althusser.¹¹⁴

Il secondo articolo (Eco 1963b) compare poco dopo sulla rivista di teatro *Sipario*, in un numero speciale dedicato al cabaret nel mondo che contiene anche i testi delle canzoni di *Giro a vuoto* e alcune «Note di un creatore di

¹¹³ Pubblicata in «Tavola rotonda sulla cultura contemporanea», *Rinascita*, 23 novembre 1963, pp. 25-28; «Il dibattito a Milano sulla cultura contemporanea», *Rinascita*, 30 novembre 1963, pp. 27-28.

¹¹⁴ Luigi Pestalozza, «Per la musica troppi equivoci», *Rinascita*, 4 gennaio 1964, p. 26; Louis Althusser, «Teoria e metodo», *Rinascita*, 25 gennaio 1964, pp. 27-28; «Gli strumenti del marxismo», *Rinascita*, 1 febbraio 1964, pp. 28-29.

cabaret» firmate da Filippo Crivelli, già citate.¹¹⁵ È un articolo di grande interesse, per quanto meno innovativo nelle proposte rispetto al precedente – circostanza che si spiega con il diverso contesto in cui viene pubblicato: non si tratta di un intervento polemico, ma di una ricognizione più «informativa» in quella che Eco chiama qui la «“canzone nuova”». Eco riconosce nel cabaret – fenomeno che in Italia non è «mai diventato un elemento di costume stabile» per motivi di rispetto delle autorità (Eco 1963b, p. 29) – il possibile momento di rottura del «costume nazionale» che si identifica nella «canzonetta». L’articolo non affronta questioni di gusto e estetica, ma fornisce una mappa di alcune nuove tendenze riconosciute come significative di un mutamento in atto, dell’inedita proposta, cioè, di una «“canzone di rottura”» capace di distaccarsi dal costume musicale italiano – appunto, una «“canzone nuova”» (p. 31). L’origine di questo filone di canzoni viene fatta risalire al Cantacronache, grazie a composizioni

[s]u modi vagamente gregoriani,¹¹⁶ con uno spreco del minore che però era indispensabile per distinguersi dall’ottimismo della canzone industriale, con un ricorso alla cantilena che dapprima incuriosì, poi parve maniera, citazione di Brassens, e solo ora, a conti fatti, rivela la sua parentela con profonde radici popolari. (p. 29)

A questa corrente Eco iscrive le esperienze teatrali di Ornella Vanoni, Laura Betti e Maria Monti, le canzoni di Fausto Amodei e di Enzo Jannacci (che descrive come un periferico un po’ naïf: «non si è mosso da Milano, nessuno lo conosce, lavora in un night club ma chi ci va son sempre gli stessi, e dire che parla un linguaggio universale, buono anche per gli operai...», p. 31). Cita di sfuggita Giorgio Gaber, ma più per il suo ruolo di «apostolo della canzone di rottura» (ovvero per aver divulgato quelle musiche in televisione con *Canzoniere minimo*) che non per il suo lavoro di autore e cantante. Di cui, anzi, dice: «gli si potrebbe rimproverare di aver spesso edulcorato il materiale folkloristico originale ad uso di un pubblico impigrito», come nel caso della sua versione di «Porta romana» (p. 30).

¹¹⁵ Filippo Crivelli, «Note di un creatore di cabaret», op. cit.

¹¹⁶ Il riferimento al canto gregoriano è un *tòpos* della critica sui primi cantautori: CAPITOLO 7.2.5.

Con il riferimento alle «profonde radici popolari», Eco riconosce un collegamento diretto fra Cantacronache e le ricerche etnomusicologiche di Roberto Leydi.¹¹⁷ Questo collegamento è reso ben esplicito: il «filone popolare [...] si è incontrato col filone colto-impegnato dei nuovi cantautori», in parte influenzandoli, in parte svelandone «tendenze forse inavvertite», ma comunque con risultati omogenei. Insomma, «etnologia e folklore, da riesumazione che erano, si sono fatti propulsione di modi nuovi». Tutti i nomi che compaiono in questo articolo sono riconducibili, a qualche titolo, a quel filone di «canzone degli intellettuali» che è stato prima individuato, né il lavoro di ricerca di Roberto Leydi e il nascente folk revival fanno eccezione. I cantautori, coerentemente, non ci sono: questi, dice Eco, «se non si oppongono al fenomeno [della canzone nuova], ne costituiscono comunque o l'adattamento commerciale o la previsione incompleta» (p. 29). Quando parla di «nuovi cantautori», Eco si riferisce agli interpreti della «nuova canzone» politica: Ivan Della Mea è citato come caposcuola di questa tendenza.

2.2.2. La «canzone diversa»

Questo canone della «canzone di rottura», del «nuovo cabaret», o della «canzone nuova», coincide del tutto con quei «tentativi isolati di persone di buona volontà» (Eco [1964] 2008, p. 280) che Eco cita come modello positivo nella prefazione a *Le canzoni della cattiva coscienza*. Di fatto, la prefazione costituisce un contraddittorio critico al contenuto del libro,¹¹⁸ sebbene in toni più concilianti e rispetto alla citata recensione di Carpitella (1964).

Il lavoro dei quattro ex Cantacronache è definito come «un primo passo (una indispensabile *pars destruens*) di una discussione la cui prosecuzione si fa sempre più urgente»¹¹⁹ (Eco 1964, p. 28). Eco, cioè, propone una controparte positiva alla visione «apocalittica» del libro. Quella che nell'articolo precedente

¹¹⁷ Interessante che Eco parli di queste ricerche in termini di «etnomusicologia». Non cita comunque, in questi articoli, le ricerche intraprese ormai quasi dieci anni prima da Diego Carpitella, né quelle di Ernesto De Martino. I punti in comune fra alcune considerazioni di Eco sul ruolo del folklore come propulsore di una canzone «nuova» e alcuni auspici di Carpitella prima descritti sono evidenti.

¹¹⁸ Un particolare che non sfuggì ai commentatori dell'epoca: si veda ad esempio: Alberto Blandi, op. cit.

¹¹⁹ Questa frase è assente dalla versione del testo pubblicata su *Apocalittici e integrati*, che qui si cita (Eco [1964] 2008).

era stata definita «canzone nuova», e ricondotta al contesto del cabaret, è ora detta, con spostamento semantico significativo, «canzone diversa». L'atteggiamento verso i cantautori sembra essere, in questa sede, leggermente meno critico. Il primo fra i maggiori elementi di distanza con il pensiero «apocalittico», infatti, è il riconoscimento che la «diversità» della canzone non debba essere necessariamente vincolata alla sua estraneità al mercato e all'industria culturale. Piuttosto, la «canzone diversa» è una canzone che «richiede rispetto e interesse» (p. 282), una canzone «in cui le parole contano e *si stanno sentire*» (p. 280, corsivo in originale). Tuttavia, dice Eco riprendendo le considerazioni fatte nel pezzo su *Rinascita*, essa rappresenta ancora una «opzione “colta”», che fa riferimento cioè a valori che «derivano da una tradizione culturale di stampo umanistico» (p. 281).

Un secondo elemento innovativo, già presente nell'articolo di *Rinascita* e che ora è anche istanza autocritica, riguarda la necessità di comprendere le ragioni dell'esistenza e del successo della «canzone di consumo»: la canzone serve a «evadere», e dunque l'«evasione» – il bersaglio polemico del Cantacronache – ha una sua ragione di essere. Essa rappresenta non una «degenerazione della sensibilità e intorpidimento dell'intelligenza», ma anzi «costituisce un sano esercizio di normalità. *Quando rappresenti il momento di sosta*» (p. 282, corsivo in originale). Eco allora arriva a postulare un genere di canzone che ancora non esiste, che sia sì «diversa», perché «richiede rispetto e interesse», ma che sappia essere al contempo anche «d'evasione».

Perché non è necessario che intrattenimento ed evasione, gioco, ristoro siano perciò stesso sinonimo di irresponsabilità, automatismo, qualunquismo, ghiottoneria sregolata. (p. 279)

Di solito la canzone di consumo viene usata *facendo altro*, come sottofondo; la canzone “diversa” richiede rispetto e interesse. (p. 282)

La prospettiva di Eco è efficace anche perché descrive un modo di classificare le canzoni che non è solo degli intellettuali. Spiega una studentessa in un'inchiesta curata da Roberto Leydi per *L'Europeo*,¹²⁰ citata *en passant* da Eco:

¹²⁰ Roberto Leydi, «Perché gli urlatori», *L'Europeo*, 12 gennaio 1964, pp. 12-19, e CAPITOLO 9.1.2.2.

Le canzoni si dividono in due tipi: quelle per ballare e stare allegri e quelle da ascoltare. Sono queste le canzoni che ci servono perché ci consolano, ci sollevano dai nostri dolori, dai nostri dispiaceri. (*Ibidem*)

La «canzone diversa», cioè, può essere un prodotto *di massa e per la massa*, e non necessariamente deve essere operazione colta di intellettuali per intellettuali. Anche perché – e questa è forse la maggiore intuizione di Eco – la «massa» non è qualcosa di astratto e indistinto. L'intellettuale non deve odiare la massa, perché «in molti momenti della giornata ciascuno di noi è [massa], senza eccezioni» (p. 277). Una «canzone diversa» definita in questi termini rappresenta un superamento tanto delle posizioni più snobistiche nei confronti della canzone, quanto di quelle più politicamente «apocalittiche»: Eco, in un certo senso, libera dai suoi sensi di colpa l'intellettuale organico, legittimando la «canzonetta», seppur solo come «momento di sosta».

L'azione degli intellettuali sulla canzone deve allora riguardare la dimensione del consumo, e non limitarsi a esperimenti di élite. Eco conclude mettendo sul tavolo la contraddizione che deriva da questo passaggio.

Sarà possibile una operazione culturale a livello della musica di consumo, tale che un nuovo impegno, come quello manifestato da una canzone “diversa”, si attui tenendo conto delle esigenze profonde che a modo proprio esprime anche la più banale canzone di evasione? O una canzone “diversa” sarà tale nella misura in cui si rifiuterà alla popolarità e alla circolazione industriale [...]? (p. 294)

Gli esiti successivi, a dispetto delle intuizioni di Eco, suggeriscono che la risposta sia la seconda, e ancora oggi la questione di come possano (e se debbano) convivere qualità e esigenze di mercato, popolarità e intelligenza, gusto popolare e valore estetico non sembra aver ottenuto una risposta chiara. Del resto, l'anomalia rappresentata da questo tipo di aperture nei confronti della cultura di massa e della canzone si riassume nelle reazioni che l'uscita di *Apocalittici e integrati* suscitò nel mondo intellettuale italiano. Per quanto Eco abbia dichiarato, nella prefazione all'edizione 2008, che l'intenzione iniziale fosse quella di «fare il punto su di un dibattito ormai maturo» (Eco [1964]

2008, p. v), il libro catalizzò gli attacchi – davvero «apocalittici» – di quelli che definisce «conservatori amareggiati» (p. vii).¹²¹

E tuttavia, nel saggio di Eco c'è più di quanto non venga immediatamente recepito dal dibattito a lui contemporaneo, al punto che alcuni spunti (cui è stato dato decisamente poco seguito) appaiono attuali oggi più che mai. Ad esempio, l'analisi della «canzonetta» alla luce delle funzioni dell'arte proposte Charles Lalo, che porta Eco a affermare che

la comparazione col prodotto deteriore [cioè la “canzonetta”] servirebbe da un lato a chiarire il meccanismo strutturale di questo, dall'altro a chiederci se, nelle opere “superiori”, si abbia veramente e sempre quella purezza e quel distacco di cui abitualmente si parla, o se la loro fruizione non comporti invece anche elementi come quelli denunciati dal soggetto riguardo al prodotto di consumo. (p. 287)

Per arrivare a questo punto è necessario negare – o almeno sospendere – le proprie convinzioni circa l'assolutezza dell'arte, e ribaltare le gerarchie dell'ascolto proposte da Adorno (all'incirca la stessa obiezione che si aveva nell'articolo su *Rinascita*). Eco, in un certo senso, *pone le basi per una specificità dell'ascolto della popular music*, e per le sue estetiche. Da notare è che, nella disamina di Eco, la possibile «diversità» della canzone, e quindi il suo valore estetico, non sono in alcun modo legati a quell'ideologia dell'autorialità che aveva accompagnato l'ingresso dei cantautori nel campo dell'arte. Al contrario, la chiave interpretativa per l'arte dell'«uomo di massa» deve superare una visione umanistica fatta di retaggi crociani e romantico-borghesi – compresa, dunque, la figura dell'autore.

2.2. La «musica popolare» e la «nuova canzone»

2.2.1. *Il popolo e il folk revival*

In molti degli interventi incontrati fino a questo punto si è fatto spesso riferimento alla «musica popolare», e al presunto carattere «non-popolare» della canzone italiana, la quale deriverebbe da forme «non-popolari» come la romanza e l'opera, a differenza di parte della canzone napoletana, in cui vi

¹²¹ Per un florilegio di questi attacchi, si veda la nuova prefazione in Eco [1964] 2008.

sarebbe un rapporto non «mediato» con la «reale musica popolare», come la definiva Diego Carpitella.¹²² Ma quello di «popolare» è un concetto arduo da adoperare, e il rischio di cadere in trappole essenzialiste è sempre in agguato. Se osservata in una prospettiva storica, la nozione di «musica popolare» disvela tutte le sue contraddizioni. Basta sfogliare un numero della rivista settimanale *La musica popolare*, edita da Sonzogno alla fine dell'ottocento, per comprenderlo: la «musica popolare» è, in quel momento e per determinate comunità, composta soprattutto da arie d'opera di varia provenienza, *Lieder*, estratti da romanze e da composizioni che *oggi* ricondurremmo nell'alveo della pratica «colta», ma che in quel momento costituiscono una *koiné* popular internazionale. Questa pubblicazione, come altre in altre parti del mondo, va incontro a un gusto borghese che non è certo delle classi popolari, ma per il quale il «popolare» era, su influenza romantica, anche un orizzonte estetico: comuni sono, nelle stesse pubblicazioni, le trascrizioni di «arie popolari» (ovvero, di tradizione orale), mescolate ai repertori citati senza grandi problemi né distinzioni. Allo stesso tempo, si potrebbe ricordare come una delle più importanti pubblicazioni «popolari» (nel senso di «pensata per un pubblico popolare») diffuse in Italia a partire dal diciottesimo secolo, *L'almanacco Barbanera* – fonte imprescindibile per molti folkloristi italiani – sia stampata da un certo momento in poi dal tipografo Campi. Lo stesso cui si devono *Il canzoniere della radio* negli anni del Fascismo, *Sorrisi e canzoni* a partire dal 1951 e numerose altre pubblicazioni dedicate alla «musica leggera» e pensate – appunto – per soddisfare il gusto del «pubblico popolare»... I confini fra ciò che è «popular» e ciò che è «folk» sono allora piuttosto sfumati, e i due campi sono ampiamente sovrapponibili, *specie se osservati nel loro sviluppo diacronico*.

L'interpretazione di quali musiche siano da ritenersi «popolari», del resto, si lega alla definizione del concetto di «popolo», non certo stabile dall'ottocento in poi. Carpitella, già negli anni cinquanta, distingueva fra una musica «folkloristica “ricostruita”», «ricreativa e dopolavoristica», parte della «musica di consumo» e spesso coincidente in toto con essa, e una «musica popolare, propriamente detta», che è la musica «dei contadini, dei braccianti,

¹²² Diego Carpitella, «La musica di consumo», op. cit.

dei pastori».¹²³ Questo «dualismo semantico» fra «popolare» e «popolaresco» diventa «uno degli strumenti più acuminati e flessibili di una battaglia ideologica», che si presta a distinguere l'«autentico» dall'«inautentico», ciò che è «commerciale» dal «ricalco stilistico», e riguarda anche la creazione di nuova musica «popolare» (Fabbri 2011, pp. 9-10). L'opposizione fra una musica «vera» e una «falsa», cioè, distingue «i tentativi di nuova creazione di materiale popolare, guidati (secondo il modello del folk revival britannico) da una ricostruzione del *folk process* – cioè dei modi di creazione ritenuti tipici del canto tradizionale – da quelli basati sull'imitazione superficiale di alcuni tratti stilistici» (*ibidem*).

I confini della «vera musica popolare» prendono forma in parallelo alle prime campagne sistematiche di registrazione di musicisti e cantori popolari, che in Italia si avviano alla metà degli anni cinquanta per opera di Alan Lomax e Diego Carpitella.¹²⁴ È la scoperta della ricchezza e della varietà dei materiali musicali e coreutici del mondo contadino, fino quel momento insospettate anche perché rimosse e nascoste dalle politiche fasciste sul folklore, a cambiare la prospettiva dei ricercatori e degli intellettuali che si interessano al tema, e a ridefinirne le aspettative e le estetiche connesse.

Gli anni in cui negli ambienti dell'intelligentsia (soprattutto) milanese si delinea un filone di «canzone degli intellettuali» sono gli stessi in cui si avvia, nel medesimo *milieu*, un interesse sistematico nei confronti della musica del mondo popolare. Roberto Leydi, che negli anni cinquanta dà alle stampe una serie di raccolte di canti della tradizione americana molto influenzati da Lomax (Leydi & Kezich 1954; Leydi 1958), era già in contatto con l'etnomusicologo americano già dall'inizio del decennio (Ferraro 2015, p. 75). Questo movimento, che dai primi sessanta sarà organizzato soprattutto intorno all'attività del Nuovo Canzoniere Italiano, è andato sotto il nome di «folk revival». Il termine in Italia è venuto a indicare con una certa precisione quell'esperienza, storicamente delimitata (Leydi 1972) e diversa nelle intenzioni e nell'ideologia d'ispirazione da un revivalismo ottocentesco di matrice romantica. Tuttavia, residui «carsici» di quella linea di pensiero sono spesso riconoscibili, seppur in forma

¹²³ Zarlino [Diego Carpitella], «Una ricerca difficile»; «Un patrimonio musicale che bisogna salvare», op. cit.

¹²⁴ Sulle campagne italiane di Lomax: Plastino 2008.

trasfigurata. La riscoperta del patrimonio popolare, l'idea stessa che esista un «patrimonio» da «riscoprire», è in effetti un tema pienamente iscritto nel gusto salottiero e borghese, con evidenti radici nei concetti romantici di «popolo» e «autenticità», al netto dell'aggiornamento gramsciano e demartiniano dei paradigmi.

Il concetto di «musica popolare» che si delinea in questi anni si configura ben presto come uno specifico nazionale italiano, al pari di quello di «folklore» nella coeva letteratura etnografica (Ginzburg 1978, p. iii). Secondo una linea direttamente ispirata dal pensiero di Gramsci e De Martino, in antitesi anche con l'ideologia fascista, la «cultura popolare» è la cultura delle classi subordinate, un cultura «altra» rispetto a quella della «cultura dominante». Il patrimonio folklorico non è allora un «documento di “vivente preistoria”», ma – in contraddizione con le rappresentazioni che se ne davano durante il ventennio – un «vivente *Cahier de doléance* contro la società borghese». ¹²⁵ La «vera» musica popolare diventa allora, da un certo momento in poi, non solo «altro», ma «*altro antagonista*» della musica delle classi dominanti e della «musica di consumo». Un processo le cui conseguenze sulle estetiche della canzone in Italia non sono di poco conto, né sono limitate all'ambiente intellettuale.

2.2.2. Il Nuovo Canzoniere Italiano, la musica popolare e il canto sociale

Su questa linea di «superamento delle posizioni post-gramsciane del dopoguerra» (Leydi 1965b, p. 13) nasce il Nuovo Canzoniere Italiano. Il gruppo, che da subito è anche una rivista, comincia la sua attività nel 1962. Al NCI, e ai suoi membri o ex membri, fanno capo buona parte delle riflessioni sulla musica popolare e sulla canzone di protesta che attraversano i quindici anni successivi di storia culturale italiana (CAPITOLI 12 e 13).

Il dualismo fra le due anime iniziali del progetto – Roberto Leydi e Gianni Bosio – oltre a spiegare le ragioni della rapidità con cui si consuma quella decisiva esperienza, contiene in sé già alcune delle contraddizioni inscritte nella complessa definizione del «popolare», che porteranno a una

¹²⁵ Ernesto De Martino, «Cori e balletti popolari si confronteranno a Torino», *L'Unità*, 28 settembre 1951, p. 3.

lunga serie di polemiche e abbandoni. Domenico Ferraro, che alla formazione intellettuale di Leydi ha dedicato buona parte di un suo recente lavoro, ha descritto Leydi e Bosio come personalità agli antipodi.

Irrimediabilmente cittadino l'uno, profondamente legato alla sua provincia l'altro: l'uno con una formazione maturata tra locali di jazz e caffè affollati da scrittori, musicisti e teatranti, in una vittoriniana fiducia in una "cultura nuova" [...] l'altro, cresciuto al seminario e da subito immerso nella battaglia politica. [...] Mentre l'uno è impegnato con Berio e Maderna per *Ritratto di città*, l'altro è già da un anno al lavoro con le Edizioni Avanti!. (Ferraro 2015, p. 143)

A complicare ulteriormente il panorama ideologico interno al gruppo, il Cantacronache – ormai prossimo allo scioglimento – vi confluisce quasi subito: il primo numero della rivista *Nuovo Canzoniere Italiano* è firmato da Leydi insieme con Sergio Liberovici, che abbandonerà però poco dopo.

Le storie del movimento revivalistico in Italia sono state prese in carico da subito (prima ancora della conclusione di quell'esperienza: *Nuovo Canzoniere Italiano* 1976) dai suoi diretti protagonisti, Cesare Bermani – memoria storica del NCI – su tutti. A dispetto della ricchezza delle fonti, allora, lo studioso di questi fenomeni si trova ad aver a che fare con una narrazione «ufficiale», per quanto condotta con metodo: è un dato da tenere presente, e che non può essere assunto acriticamente. Bermani ha spesso descritto il *Nuovo Canzoniere* come un luogo di scontri, quasi di selezione naturale delle idee, in cui le fratture fra i protagonisti e la diversità di vedute erano finalizzate a portare avanti, quasi dialetticamente, una missione culturale. «Le scissioni furono produttive perché seriamente motivate» scrive Bermani nella più completa delle storie del gruppo (1997, p. 21). La genesi del movimento è così descritta in un processo evolucionistico che dal Cantacronache procede attraverso il *Nuovo Canzoniere Italiano* fino alla successiva costituzione dell'Istituto Ernesto De Martino, con i litigi e gli abbandoni (di Liberovici e Leydi i più noti) a segnare i punti di svolta, in un tentativo continuo di armonizzare punti di vista personali e attività che paiono difficilmente armonizzabili, e in cui le posizioni dei singoli non solo si evolvono nel tempo, ma nel tentativo di cercare una sintesi sembrano spesso contraddirsi a distanza di pochi anni (gli scritti di Leydi, nella loro ricchezza e nelle diverse finalità –

giornalistici o specialistici – sono esemplari in tal senso). Dunque, per quanto si possa certamente riconoscere una «linea» del Nuovo Canzoniere Italiano, si ha in realtà a che fare con un ricco dibattito e con posizioni molto diverse, che oltretutto si situano nel più ampio contesto, altrettanto intricato, della contemporanea cultura di sinistra.

L'idea di una cultura popolare subalterna e antagonista, già teorizzata da De Martino, è il terreno d'incontro iniziale fra le diverse posizioni, e non può non tradursi – in una prima fase – in una centralità del canto sociale e del repertorio di protesta rispetto agli altri materiali folklorici. Le conseguenze di questa impostazione sono evidenti tanto nella definizione di che cosa sia «musica popolare» nei primi anni sessanta, sia nelle interpretazioni dei significati (anche estetici) connessi con questa etichetta, sia nella costruzione di tassonomie musicali.

In virtù di questa ideologia del «popolare», e della sua contrapposizione con una musica «di consumo», la storia del folk revival italiano debutta all'insegna di un rapporto problematico fra una tradizione spesso pervenuta come anonima, e il nuovo materiale di composizione, soprattutto quando questo si genera e si fruisce in contesti non popolari o – peggio – borghesi, e quando appare dettato da finalità (estetiche, commerciali...) non compatibili con il paradigma popolare. Il passaggio dalla composizione di canzoni di gusto «intellettuale» che si oppongono programmaticamente alla «musica di consumo» (e, di fatto, al gusto popolare) al lavoro di ricerca e raccolta di materiali «autenticamente popolari» non è in effetti così naturale e scontato, nonostante sia stato spesso presentato come tale dai protagonisti di quell'esperienza.

Il Cantacronache comincia a interessarsi alla raccolta di canti di protesta in una seconda fase della sua breve storia: se ne trova annuncio nel secondo numero della rivista del gruppo, del febbraio 1959.

Ci accingiamo ad approntare un'altra collana discografica, ricercando in modo sistematico nella musica del folklore italiano particolari occasioni ed oggetti di canto. Si pensi ai canti del Risorgimento, di sommossa contadina e operaia, ai

canti popolari religiosi, alle canzoni della malavita, ai canti massonici, a quelli della resistenza, anarchici, ecc.¹²⁶

Quello di Cantacronache per i *Canti di protesta del popolo italiano* (tale è il titolo del primo disco dedicato)¹²⁷ non è in realtà un interesse «sistematico», per stessa ammissione a posteriori dei protagonisti, e viene motivato con un'esigenza di «baratto» dei canti maturata nel contatto «con gli ascoltatori più anziani» incontrati nei luoghi in cui il gruppo proponeva il suo spettacolo (Jona 1995, p. 29). Secondo Jona, l'interesse per questo tipo di repertorio rappresenterebbe semplicemente la «conclusione di un particolare aspetto» dell'attività di Cantacronache: lo «scrivere canzoni» (*ibidem*). Già nel 1963 Eco metteva in relazione l'esperienza di Cantacronache con le prime ricerche di Roberto Leydi, e nel 1964 Leoncarlo Settimelli poteva considerare le due esperienze come necessariamente consecutive.¹²⁸ Fausto Amodei ammetterà comunque che «tutto il discorso sulla “nuova canzone” e sul rapporto con la cultura del mondo popolare si è sviluppato dopo andando anche in una direzione un po' diversa da quella da noi [Cantacronache] allora imboccata» (citato in Bermani 1997, p. 52; si veda anche Leydi 1972, p. 53). Leydi e Bosio avrebbero ricevuto, all'inizio delle loro ricerche fra 1961 e 1962, uno «stimolo dal lavoro indicativo di Cantacronache - Italia Canta, dove la riesumazione dei canti politici italiani della tradizione serviva da sfondo e da legame con i nuovi Cantacronache» (Bosio 1975, p. 27). Nel 1962, data la situazione di crisi di Cantacronache – una crisi artistica, ma anche gestionale, legata al rapporto fra Italia Canta e il PCI – Leydi mette in cantiere con Liberovici il primo numero di *Nuovo Canzoniere Italiano*, progettando di farvi confluire anche il lavoro del gruppo torinese (Bermani 1978, p. 7).¹²⁹

L'idea di un mondo popolare come «altro antagonista» è esplicitata, negli ambienti del NCI, almeno a partire dal volume *Canti sociali italiani* (Leydi & Bosio 1963). Il tema è affrontato e discusso in numerosi interventi di questi anni

¹²⁶ Emilio Jona e Giorgio De Maria, «Di Viareggio e altre cose», op. cit.

¹²⁷ Cantacronache, *Canti di protesta del popolo italiano 1*, a cura di Emilio Jona e Sergio Liberovici, Italia Canta SP 33/R/0012, 1959, 33 giri.

¹²⁸ L. S. (Leoncarlo Settimelli), «Nella fabbrica dei sogni aperta una falla», *L'Unità*, 30 dicembre 1964, p. 7.

¹²⁹ Bermani è attento nell'annotare gli elementi di discontinuità, anche grafica, rispetto alle pubblicazioni di Cantacronache.

(Leydi 1965a; Bosio 1964; si vedano anche i saggi raccolti in Bosio 1975). Tuttavia, l'interesse per la canzone sociale sembra anticipare la teorizzazione della musica popolare in questi termini, almeno nel percorso di Leydi: nel 1954 *Ascolta, Mister Bilbo*, raccolta di «canzoni di protesta del popolo americano» si apre con la constatazione che la «canzone di protesta, nei suoi molteplici atteggiamenti più o meno consapevoli è una delle forme essenziali della musica popolare» (Leydi & Kezich 1954, p. 5). Già nel successivo *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, con una dedica a Lomax, e ampiamente debitore a materiali lomaxiani, Leydi teorizza una «intenzione di protesta» che supera «i caratteri espressivi propri dei diversi stili nazionali» e che «scorre implicita in ogni voce sinceramente popolare», anche nelle ninne-nanne e nelle canzoni amorose: così, alle ballate su Robin Hood può essere accostata quella per Sante Caserio (Leydi 1958, pp. 11-12).

Ciò nonostante, nell'affrontare il repertorio resistenziale, Leydi afferma pochi anni dopo come «il livello dei componimenti “sociali” [sia] in generale, scadente, sia dal punto di vista poetico che da quello musicale» (Leydi 1960, p. 34). I canti della resistenza, come quelli anarchici e risorgimentali, sono fatti rientrare nel campo del «popolaresco», come «stadio intermedio fra mondo colto e mondo popolare» (p. 7) – quindi di fatto riportati alla «musica di consumo», che qui coincide (senz'altro sulla linea di quanto Carpitella affermava qualche anno prima) con la musica «popolaresca».

Bisogna tener presente che parlare di musica popolare è, in molti casi, una pura astrazione in quanto, sia in Europa che in Asia e in buona parte delle Americhe, accanto alle forme proprie e caratteristiche dell'espressività spontanea tradizionale, cioè al patrimonio etnico, ormai limitato al mondo contadino, esistono altre consuetudini musicali che, senza giungere al livello della musica coltivata vera e propria, rappresentano un genere (o meglio, una somma piuttosto confusa di generi) che potremmo definire in vario modo: appunto musica popolaresca, o musica artigianale o musica di consumo. (p. 8)

Canti sociali italiani (Leydi & Bosio 1963) testimonia una discontinuità in questa linea di pensiero, che conferma come la progressiva scoperta del repertorio popolare e della sua varietà si accompagni a un ripensamento su che cosa debba rientrare nella categoria di «popolare». Leydi e Bosio sembrano cioè ridefinire la propria idea di «folklore»:

È stato sufficiente superare alcuni schemi preconcepi di giudizio e avviare una ricerca sistematica con metodi in parte nuovi (rispetto alla consuetudine delle nostre ricerche nel campo del folklore) per constatare la definitiva inconsistenza di quella opinione negativa e scoprire l'esistenza di un terreno di raccolta quanto mai ricco e stimolante. Il primo volume dei *Canti sociali italiani* è prova e testimonianza dell'esistenza di una viva tradizione politica nella nostra espressività popolare, a vari livelli e con molteplici implicazioni. (p. 9)

E si arriva al primo numero di *Nuovo Canzoniere Italiano*, che contiene sia materiali raccolti da informatori popolari che brani dal repertorio di Cantacronache. Vi compaiono, senza soluzione di continuità, canzoni politiche portoghesi, spagnole, un profilo di Fausto Amodei e alcune sue canzoni, un brano di Liberovici («Polesine», con testo di Gigi Fossati), un canto di mondine ferraresi, brani «di cronaca» riconducibili all'ambiente del Cantacronache (fra cui un paio di parodie firmate da Umberto Eco) e altro ancora. Il denominatore comune – spiega Leydi – va riconosciuto nel «filone del documento politico» e nelle intenzioni «di esplicita provocazione» che questi brani esprimono (Leydi 1962, p. 5).

Accanto a testi raccolti nel nostro paese, il Canzoniere pubblicherà documenti politico-sociali di altre nazioni [...] e riferirà anche sul lavoro creativo, in Italia e fuori d'Italia, di quegli autori e di quei cantanti che si dedicheranno a creare, su temi vecchi e nuovi, canzoni che al filone del documento politico s'indirizzano. Da tutto ciò dovrebbe uscire [...] un quadro quanto mai ampio e suggestivo, magari con intenzioni, qualche volta, di esplicita provocazione. (*Ibidem*)

La ricerca della rottura con il repertorio «di consumo» avviata da Cantacronache e perpetuata dalla «canzone degli intellettuali» appare allora perfettamente funzionale alla definizione di una musica popolare in termini di alterità e antagonismo alla classe dominante. Nel 1964 lo spettacolo *Bella Ciao* – con la regia di Filippo Crivelli – debutta al Festival dei due Mondi di Spoleto, causando un'aspra reazione polemica da parte degli ambienti conservatori.¹³⁰ La copertura mediatica garantita dalla rassegna spoletina, irraggiungibile per il NCI con i suoi soli mezzi, e dovuta soprattutto agli incidenti delle prime

¹³⁰ Sulla storia dello spettacolo *Bella ciao*, si veda – oltre a Bermani 1997 – almeno Morandi 2012.

rappresentazioni, dimostra che quella della provocazione è la strada giusta da seguire. I fatti di Spoleto (variamente raccontati in versioni spesso diverse) sono da subito parte della narrazione del folk revival italiano, ne sono – per certi versi – l’atto fondativo.

La prossimità fra le due fasi – quella della composizione e quella della riproposizione – è confermata anche dalle modalità di rappresentazione di questi repertori. Come ha ricordato Emilio Sala (2015, p. 73), «il fenomeno del folk revival di quegli anni passa anche e soprattutto attraverso la mediazione teatrale», ed è impossibile non riconoscere la continuità che esiste fra gli spettacoli di Crivelli con la Betti e le sue regie per *Bella Ciao* e altri spettacoli del NCI. Gli stessi spazi teatrali milanesi sono fondamentali per far avvicinare il pubblico «colto» al repertorio popolare: oltre al già citato *Milanin Milanon*, in cui si vara la collaborazione fra Leydi e Crivelli, il Piccolo Teatro aveva già messo in scena nel 1956 uno spettacolo dedicato ai cantastorie di Sicilia. E poco dopo *Milanin Milanon*, Torino rispondeva con il grande successo cittadino di *Le Canssôn dla piola* di Roberto Balocco, in scena per la stagione dello Stabile a partire dal 1964. Dunque il folk revival nasce in parallelo alla crescita di interesse per quel tipo di musica da parte di un certo tipo di pubblico urbano. Il successivo confluire dell’attività del Nuovo Canzoniere Italiano nel campo dell’etnomusicologia – e nello specifico, il suo costituire la «preistoria» dell’etnomusicologia italiana – ha probabilmente portato a sottovalutare la finalità teatrale che buona parte di queste canzoni ebbe in questi anni. Le differenze fra «canzone intellettuale», «canzone “normale”» e «tradizione popolare» (nei termini di Filippo Crivelli)¹³¹ si sublimano e si superano proprio nel contesto della messa in scena teatrale. Lo spazio di un nuovo «cabaret», auspicato fra gli altri proprio da Crivelli in questi anni, non è cioè un accessorio, un medium utile alla diffusione di un repertorio appena riscoperto. È *messaggio* esso stesso. Non a caso, la successiva rottura di Leydi con il NCI avviene anche sul disaccordo circa le modalità di messa in scena, fra le «deformazioni» imposte da Dario Fo per *Ci ragiono e canto* da un lato, e il tentativo di aderenza «autentica» del *Sentite buona gente* progettato da Leydi dall’altro (Ferraro 2015). L’intera storia del folk revival italiano potrebbe essere

¹³¹ Filippo Crivelli, op. cit. Si vedano, ancora, le riflessioni in Sala 2015.

riscritta come una storia di messe in scena di materiali «popolari». Il contributo di questo particolare aspetto alla nascita di una tradizione nazionale di etnomusicologia rimane ancora tutto da indagare.

2.2.3. Ridefinire la «nuova canzone»

I concetti di «folk revival» e di «nuova canzone» che si delineano in questi anni assumono allora significato in parallelo l'uno con l'altro. Il denominatore comune della finalità di «provocazione» che tiene insieme le diverse anime del Nuovo Canzoniere Italiano, se nella pratica degli spettacoli sembra funzionare, pone tuttavia qualche dubbio teorico, in particolare nel rapporto che il materiale popolare «riscoperto» deve intrattenere con le esperienze intellettualistiche e borghesi del Cantacronache e della canzone milanese. Che il tema fosse all'ordine del giorno quasi da subito lo conferma uno scritto di Gianni Bosio del 1963, pubblicato l'anno seguente. Paragonando il canto popolare «La boje!» a «Il tarlo» di Fausto Amodei, Bosio si domanda se sia «legittima questa mescolanza del canto sociale padano più antico [...]», e di ambito contadino in questo caso, «con il canto più filtrato e cosciente intellettualmente», e urbano (Bosio 1964, p. 3). La questione non si limita alla discussione interna al NCI, ma deve essere ora avvertita anche all'esterno, da sinistra, se in un articolo su *Rinascita* dedicato a *Canzoniere minimo* il giornalista, Ivano Cipriani, lamenta una «confusione tra la canzone autenticamente popolare e il filone dello sperimentalismo contemporaneo», in cui fa rientrare gli ex Cantacronache e il filone della canzone degli intellettuali.¹³² Questa eterogeneità è potenzialmente imbarazzante per le ambizioni di scientificità e rigore metodologico che il gruppo si pone fin da subito – per lo studio cioè dei «problemi della musica popolare intesa secondo concetti e metodologie moderne e avanzate», come si legge nell'editoriale del primo numero della rivista, non firmato ma attribuibile a Leydi (1962, p. 2). Uno specifico italiano del folk revival si definisce anche nella necessità di superare *dialetticamente* questo imbarazzo – di armonizzare cioè la fase della ricerca con quella della composizione. La definizione di cultura popolare come «cultura di classe», o cultura «della massa» (opposta alla cultura «di massa»), è allora strettamente dipendente dagli interessi e dalle

¹³² Ivano Cipriani, «Canzoniere minimo», *Rinascita*, 23 ottobre 1963, p. 27.

finalità del NCI nei primi sessanta, al punto che essa diventa necessaria precisamente «in relazione ai problemi che pone il canto sociale» (Bosio 1964, p. 8).

In una prima fase, i fini della «nuova canzone» sono anteposti alla sua coerenza formale con i materiali della tradizione. Le riflessioni intorno allo «specifico stilistico», o al «modo popolare», che sono fra le cause dell'allontanamento di Leydi dal gruppo (Ferraro 2015, pp. 166 e sgg.) si delinearanno meglio in un secondo momento, e porteranno al parziale ripensamento anche dell'esperienza di Cantacronache. Ma che cosa rientra, nei primi anni di vita del NCI, in questo concetto di «nuova canzone», così strettamente connesso alla definizione del folklore musicale? Alcuni indizi ci vengono dalle rassegne che in questi anni vengono organizzate dal NCI, o personalmente da Leydi. Fra il 6 marzo e il 15 maggio del 1964, ad esempio, si tiene alla Casa della cultura di Milano *L'altra Italia*, la «Prima rassegna italiana della canzone popolare e di protesta vecchia e nuova», curata dallo studioso. Fra quanti partecipano o aderiscono vi sono gli esponenti più progressisti della cultura milanese, i musicisti in quel momento attivi con il Nuovo Canzoniere (Gruppo Padano di Piadena, Caterina Bueno, Giovanna Marini...), e ancora Maria Monti, Enzo Jannacci, Fausto Amodei... L'espressione «nuova canzone» (spesso fra virgolette) comincia a comparire (ad esempio, sulle pagine de *l'Unità*) a partire dagli spettacoli che il NCI organizza nell'autunno del 1964 con cast simile, e in particolare in occasione del ciclo «Proposte per un Nuovo Canzoniere» al Teatro Duse di Genova, fra la fine di novembre e dicembre: la terza delle tre serate si intitola, appunto, «La nuova canzone» (le prime due erano «La canzone popolare» e «La canzone politica e sociale»).

Se i cast artistici di queste rassegne sembrano aggiornare il modello degli spettacoli di «canzone degli intellettuali» degli anni precedenti, tuttavia la definizione mostra in questa fase una certa permeabilità, al punto da poter includere anche alcuni campioni di quella musica «di consumo» non direttamente legati all'ambiente del Nuovo Canzoniere. È tuttavia necessario distinguere fra eventi organizzati direttamente dal Nuovo Canzoniere, in cui la selezione appare più rigida e incentrata su criteri di «fedeltà alla linea», e eventi collaterali, spesso in collaborazione con gruppi politici o altre realtà. Questi ultimi testimoniano il crescente interesse del pubblico per queste musiche,

soprattutto dopo il successo di *Bella ciao* e le moltissime riprese dello spettacolo in tutta Italia, che proseguono ancora nel 1965. Un volantino del 1964, ad esempio, ci informa che al Festival dell'*Avanti!* (al Lirico di Milano dal 17 al 20 settembre) suoneranno «alcuni cantanti che hanno contribuito in modo determinante alla diffusione dei canti sociali e di protesta», e che agiscono «nell'ambito del Nuovo Canzoniere Italiano», «e anche nel più vasto campo della musica leggera italiana, occupando posti di alto livello».¹³³ Il programma completo comprende Giovanna Daffini, Gruppo Padano di Piadena, Sandra Mantovani, Enzo Jannacci e Luigi Tenco. Se i primi tre erano nel cast di *Bella ciao* e fra i maggiori animatori delle attività dal vivo del NCI, e Jannacci aveva già preso parte a *Milanin Milanon*, la presenza di Tenco ci dice invece degli occasionali contatti fra la «nuova canzone» e i cantautori.¹³⁴ Poco dopo, nel settembre del 1965, Leydi e il Nuovo Canzoniere Italiano prendono parte all'organizzazione del primo Folk Festival di Torino.¹³⁵ Nel cartellone, oltre a nomi legati al gruppo o alla canzone milanese di quegli anni (Milly, per esempio), compaiono anche alcuni cantautori. Nel primo programma comunicato alla stampa ci sono infatti Bruno Lauzi e Luigi Tenco e – poco dopo – si aggiungono Gino Paoli, Sergio Endrigo, Giorgio Gaber e Enzo Jannacci.¹³⁶ Alla fine parteciperanno solo Sergio Endrigo, Maria Monti e Enzo Jannacci, e nel caso di Paoli si parlerà «assenza clamorosa»,¹³⁷ ma tutti questi nomi sono usati fino al giorno prima del festival per richiamare pubblico, come mostrano le pubblicità sui quotidiani cittadini. Per quanto siano inseriti nel «filone» del programma dedicato alla «nuova canzone», i giornali tendono a distinguere nettamente all'interno del cast i cantautori, per la loro appartenenza alla «musica di consumo»: secondo *La Gazzetta del Popolo*, quelli selezionati sono

¹³³ Volantino del *Festival dell'Avanti!*, Arti grafiche Fiorin, Milano 1964.

¹³⁴ La presenza di Tenco è ancora più interessante perché nel 1964 aveva da poco lasciato la Ricordi, per approdare brevemente alla Jolly. Fegatelli Colonna (2002, p. 68) documenta di incontri fra Tenco e membri del NCI in quegli stessi anni.

¹³⁵ Sul Folk Festival di Torino rimando a un mio recente contributo (Tomatis 2016c). Le registrazioni del primo festival sono in *Folk Festival 1*, a cura di Franco Coggiola e Michele L. Straniero, I Dischi del Sole DS 125/127 CP, settembre 1966, 33 giri.

¹³⁶ Anche De Andrè sarebbe stato invitato ma non andò perché il festival sarebbe stato «strumentalizzato dai comunisti»: lo riporta Gualtiero Bertelli (2008). Il suo nome tuttavia non compare nei materiali del festival, neanche nella fase di progettazione.

¹³⁷ Silvio Destefanis e Carlo Repetto, «Note sul Folk Festival 1 di Torino», *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 7-8, agosto 1966, pp. 80-85.

«le personalità più originali fra gli “interpreti da juke-box”». ¹³⁸ Come già negli scritti di Eco, i cantautori sono più che altro dei fiancheggiatori del movimento della «nuova canzone», come spiegheranno, a Festival concluso, i due organizzatori:

La scelta degli esecutori da invitare avvenne secondo un criterio di documentazione il più ampio possibile degli aspetti e delle tendenze del canto popolare, del momento revivalistico e della nuova canzone, inserendo anche una certa prima produzione dei “cantautori” per la loro effettiva importanza sul piano del gusto. ¹³⁹

I cantautori spariscono invece dalla seconda edizione del festival torinese del 1966, e la loro assenza è motivata dagli organizzatori con la raggiunta maturità della «nuova canzone», che li rende non più necessari in virtù del loro appeal mediatico, e per giunta superati come stile. Lo stesso termine «cantautore» non è mai in questi anni usato da Leydi e dal NCI: Ivan Della Mea, Silvano Spadaccino, Gualtiero Bertelli, Gruppo Padano di Piadena e Fausto Amodei, che rappresentano le «proposte per una nuova canzone» del *Nuovo Canzoniere Italiano* nel 1965, ¹⁴⁰ non sono cantautori, almeno negli scritti interni al NCI.

La svolta in termini esclusivi del concetto di «nuova canzone» avviene proprio in coincidenza con il primo Folk Festival. Sul numero del *Nuovo Canzoniere Italiano* uscito all’inizio di quell’anno, Bermani aveva già lamentato, riferendosi alla rassegna *L’altra Italia*, l’accostamento fra alcuni «autentici prodotti della cultura musicale popolare» e una «nuova canzone» dalla «fisionomia assai meno precisa» (Bermani 1965, p. 52; 54). Nell’estate del 1965 il NCI si riunisce a Modena per un laboratorio. Leydi vi presenta una relazione intitolata *Nuova canzone e rapporto città-campagna oggi* (Leydi 1965a). ¹⁴¹

¹³⁸ «Dal 3 settembre a Torino la rassegna di canti popolari», *La gazzetta del popolo*, 24 luglio 1965.

¹³⁹ Silvio Destefanis e Carlo Repetto, «Note sul Folk Festival 1 di Torino», op. cit.

¹⁴⁰ «Proposte per una nuova canzone», *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n. 6, settembre 1965, pp. 9 e sgg.

¹⁴¹ Poco prima, in maggio, Leydi aveva tenuto due conferenze su temi analoghi come anteprima del Folk Festival a Torino. Le medesime riflessioni si ritrovano nel programma di sala della manifestazione (Leydi 1965b). L’intervento pubblicato su *Nuovo Canzoniere Italiano* (Leydi 1965a) è un estratto dell’intervento completo, incluso in uno dei quaderni *Strumenti di lavoro* pubblicati dal NCI (Leydi 1966). Lo

Nell'espore i risultati raggiunti nel lavoro sulla cultura contadina, basato sulle fasi della ricerca, dello studio del materiale e della riproposta «più o meno “ricalcata” di documenti comunicativi che già esistono», Leydi solleva appunto il problema di come rapportarsi con la «cultura industriale-urbana contemporanea di tipo avanzato». Il confronto, afferma, non può che

risolversi in un fatto “creativo”, cioè nella fissazione della realtà oggettiva in un nuovo documento (nuova canzone) [...] non mutuata da esperienze esterne ed estranee, non volontaristica o intuitiva, ma manifestazione di una realtà oggettiva, colta in tutte le sue contraddizioni. (p. 4)

A differenza della formalizzazione proposta da Eco, la «nuova canzone» che auspica Leydi non è cioè definita in negativo (come «diversa» dalla produzione «di consumo»), ma in positivo, come *realista, impegnata, politica*. Ovvero, come la controparte *urbana e operaia* della canzone popolare contadina:

Nella misura in cui la nuova canzone riuscirà a rappresentare la realtà della situazione operaia nel sistema neocapitalistico, nella misura, cioè, in cui sarà spietatamente vera, sarà strumento non secondario per superare il sistema stesso. (p. 8)

Secondo Leydi, la «nuova canzone» deve fondarsi sul «collegamento organico» fra la volontà di innovare formalmente la canzone e il «movimento scientifico-culturale impegnato nella ricerca e nello studio del mondo popolare-proletario» (Leydi 1965b, p. 15), finalmente raggiunto. Nell'auspicare le future linee di sviluppo di questa «nuova canzone», le precedenti esperienze più «raffinatamente intellettualistiche» possono essere in parte rilette, e storicizzate:

[...] fino ad oggi [...] i “nuovi autori” non avevano potuto attingere i loro modelli che dagli esempi più avanzati di canzone borghese (*song* brechtiano e soprattutto *chanson* francese) e i loro prodotti non erano giunti al di là di posizioni o limitate (propaganda politica elementare o addirittura volgare; contrapposizione schematica alla canzonetta di consumo “stile San Remo”; ecc.) o raffinatamente intellettualistiche. Buona parte di queste esperienze, non prive di interesse, furono

stesso intervento ricompare in *Il folk music revival* (Leydi 1972), a testimonianza dell'importanza che ragionevolmente lo stesso Leydi gli attribuiva.

rapidamente integrate nella canzone di consumo e svuotate di gran parte dei loro contenuti meno conformistici. Il rinnovamento della nostra canzonetta (rinnovamento che appare oggi in fase regressiva) fu soprattutto conseguenza di questa integrazione, operata quasi sempre in modo grossolano e formale. [...] Oggi la situazione è un po' cambiata e il vasto movimento di interesse per il mondo popolare-proletario incomincia ad offrire stimoli, modelli, termini di paragone alla «nuova canzone» che, nelle sue manifestazioni più consapevoli (e, occorre dire subito, più sperimentali) cerca di collocarsi antagonisticamente fuori della corrente «canzonettistica» borghese (e cioè normale) e di configurarsi quale mezzo comunicativo contemporaneo e urbano di quella realtà popolare-proletaria che il repertorio tradizionale riscoperto ci rappresenta quasi esclusivamente nel suo momento contadino. (p. 15)

La «nuova canzone» allora non solo è compatibile con la ricerca sul campo, ma ne rappresenta la necessaria controparte e prosecuzione in ambito urbano. Leydi abbandonerà il NCI poco dopo questo contributo, che sembrerebbe essere dettato anche dalla volontà di ricucire le posizioni interne. In effetti, la formalizzazione della «nuova canzone» in questi termini non è fra i temi principali della sua successiva produzione.

Il dibattito interno al gruppo, comunque, prosegue nei mesi successivi, come dimostrano i verbali delle riunioni raccolti nella serie degli *Strumenti di lavoro* del NCI. Il problema ora all'ordine del giorno non è soltanto quello di armonizzare la «nuova canzone» con la fase di riproposta, ma di far sì che essa sia anche radicalmente differente dalla «canzone di consumo», poiché fa capo (o dovrebbe fare capo) a un sistema culturale diverso. Come può questo tipo di canzone trovare una via alla diffusione di massa, necessaria per le sue finalità di lotta? Il tema riguarda anche le estetiche della canzone in quel momento attive in Italia, e nello specifico il valore attribuito all'autorialità. Come constata Bosio in un dibattito:

La nuova canzone non viene recepita come un prodotto che ha la forza di circolare, ma come un messaggio che resta [...] legato a colui che lo propone [...].
Il limite dei nostri cantanti non sta forse nel fatto che essi non fanno altro che continuare la strada vecchia del cantautore che, all'origine, poteva considerarsi rinnovatrice e che oggi si presenta come una ripetizione? Se le canzoni d'uso che proponiamo restano in sordina, non è anche perché fanno troppo poco di nuovo? (Bermani, Dallò & Straniero 1966)

La soluzione, secondo Bosio, potrebbe essere quella di affidare le nuove canzoni a interpreti diversi dagli autori, per costringere questi a uscire dalla «loro impasse di “cantautori”», e fondare delle formazioni di «nuova canzone» dove questa possa essere «verificata», ad esempio, da gruppi di mondine.

Le ambizioni utopiche di una «nuova canzone» politica in questi termini si scontreranno, inevitabilmente, con la realtà del gusto del pubblico. Quella teorizzata dal NCI intorno al 1965 è una canzone che non contempla l'evasione, che cerca di superare le modalità «intellettualistiche» precedenti (ovvero: la rappresentazione teatrale), e che per fare ciò deve proporre poetiche e estetiche del tutto altre da quelle della popular music coeva. Fra queste c'è anche, in continuità con il Cantacronache, l'atteggiamento profondamente critico verso le tecnologie dello studio di registrazione, e la scelta «realista» e pauperista di non servirsene se non per il minimo necessario. La «nuova canzone», in buona sostanza, non si pone il problema di *piacere* al pubblico. Lo nota anche Diego Carpitella:

Si rischia di creare una dicotomia tra i canti che ci piacciono per indulgenza ideologica, mentre noi “in privato” sentiamo altri canti che non hanno nulla a che fare con quel patrimonio. Forse la questione più spinosa che si pone oggi è quella di inventare dei canti nuovi, strutturalmente a noi consoni.¹⁴²

La contraddizione rimane per ora inaffrontata: la ritroveremo, più avanti, al centro del dibattito su un'altra «nuova canzone» (CAPITOLO 12.1). Intanto, però, la musica giovanile che si sta definendo in questi anni si appropria dell'etichetta «folk», e vi collega aspettative di tipo ben diverso da quelle proposte e propagandate dal Nuovo Canzoniere Italiano e dai suoi teorici.

¹⁴² Diego Carpitella, «Il momento umano», *Canzoniere del lavoro*, inserto di *Vie Nuove*, n. 17, 29 aprile 1965, p. 31. Citato in *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n. 6, settembre 1965, Edizioni del Gallo, Milano.

9.

«Musica nostra», beat e folk: generi e comunità giovanile

1. Musiche e giovani alla metà degli anni sessanta

1.1. Una fase di transizione

Quelli che seguono il boom sono in Italia gli anni della «congiuntura» (Crainz 2003). Se cessano, nel giro di un paio di estati fra 1963 e 1964, tanto la crescita economica quanto gli auspici per il riformismo del centro-sinistra, nell'ambito delle pratiche musicali si assiste a una sorta di onda lunga delle innovazioni avviate negli anni precedenti.

A posteriori è – per molti versi – una fase di transizione. Lo è nella periodizzazione canonica, secondo la quale gli anni dopo il 1963-64 sembrano una sorta di preparazione, di attesa, alla stagione del sessantotto. E lo è anche, in parte, nel campo della popular music. Per un verso, le continuità con le modalità di diffusione, fruizione e ricezione della musica nel periodo precedente sono evidenti. Le stagioni musicali sono scandite dall'arrivo dei nuovi balli. Sanremo, superato il primo decennio di vita, è ancora il principale punto di riferimento dell'industria musicale nazionale. D'altro canto, il successo clamoroso dei Beatles e di altri gruppi inglesi – il maggior elemento di novità di questi anni – modifica le geografie delle influenze musicali, mettendo al centro della mappa l'Inghilterra e contribuendo per contrasto a far risaltare ancora meglio i caratteri «italiani» della canzone. E tuttavia, la *British invasion* italiana è perlopiù interpretata attraverso retoriche note: non è altro che l'ennesima moda d'importazione – un drammatico segno dei tempi e fonte di panico morale da destra, un drammatico segno dei tempi e l'indice della subdolità del Capitale da sinistra. Tuttavia, proprio nel segno di un'opposizione a questo tipo

di letture schematiche, le estetiche della canzone si avviano verso una profonda ristrutturazione.

La tesi del «periodo di transizione» trova riscontro anche in alcuni momenti di discontinuità riconoscibili intorno alla fine del decennio, e che giustificano la scelta di trattare questo periodo – il «cuore» degli anni sessanta – come dotato di caratteristiche proprie e coerenti: la morte di Luigi Tenco nel 1967 e il suo corredo di significati simbolici e di ricadute pratiche; l'inizio della stagione del sessantotto e la nascita del movimento studentesco, le cui prime avvisaglie sono ben riconoscibili già dagli anni precedenti; la ridefinizione globale del «rock» e delle sue estetiche: proprio il 1967 è l'«anno dell'elevazione dell'album rock al ruolo impegnativo e scomodo di opera d'arte» (Fabbri 2008a, p. 121); e, nell'ottica di questo lavoro, una riorganizzazione delle tassonomie musicali che si consuma nel giro di un paio d'anni appena, fra il 1967 e la fine del decennio, nel campo appena costituitosi delle musiche «giovanili».

1.2. Spazi virtuali e comunità giovanile¹

Come ha suggerito Alessandro Carrera nel suo studio su musica e pubblico giovanile, una «comunità» esiste quando ha un «luogo» dove «incontrarsi» (Carrera 1980a, p. 33). Il «luogo» non è necessariamente uno spazio fisico: un qualche tipo di spazio «virtuale» condiviso è senz'altro necessario per una «costruzione simbolica della comunità» (Cohen 1985), o per la sua «immaginazione» (Anderson 1996) da parte degli attori sociali. Che «luoghi» avevano i giovani italiani per «incontrarsi» all'inizio degli anni sessanta?

Il ruolo di juke box e di tecnologie di ascolto privato come il mangiadischi e la radio a transistor (spesso adattate nell'uso all'ascolto collettivo) nelle forme della socialità giovanile è già stato affrontato (CAPITOLO 7.1), così come si è già detto dell'importanza di film con soggetto e target adolescenziali per la costruzione di un immaginario condiviso dai giovani italiani. Si deve tuttavia riconoscere una «discordanza significativa nel sistema dei media» (Capussotti 2004, p. 255). Se l'industria cinematografica e quella del disco immettono sul mercato prodotti esplicitamente pensati per un pubblico di giovani già dalla fine degli anni cinquanta, e i primi musicarelli di quel tipo risalgono al 1959, altri

¹ Una parte di questa ricerca sulle riviste giovanili è in Tomatis 2014b.

media si adeguano solo qualche anno dopo: è un ritardo che ci chiarisce come la costruzione simbolica di una «nuova» comunità giovanile si completi solo *dopo* il salto del decennio.

Il ritardo della televisione e della radio pubbliche è più facilmente spiegabile per la natura «familiare» dei medium, per il loro target più indifferenziato, e per l'inerzia di un sistema produttivo (quello della Rai) saldamente controllato dalle forze di governo, tendenzialmente conservatore, monopolistico e dunque meno vincolato all'agenda dell'industria musicale globale. Più sorprendente, e dunque degno di attenzione, è il ritardo della carta stampata: riviste per adolescenti e giovani a carattere popolare e «leggero», incentrate sulla musica – che sarebbero state la sede più ovvia per trattare e promuovere film e dischi pensati per il medesimo target – non escono in Italia prima della fine del 1963. Si affermano, tuttavia, con grande rapidità, a dimostrazione di una domanda già esistente per questo tipo di discorsi sulla musica e sui giovani.

1.2.1. Riviste e radio per giovani, da Ciao amici a Bandiera gialla

Negli anni precedenti era toccato a rotocalchi popolari a alta tiratura, a tema musicale come *Sorrisi e canzoni* e *Il musicchiere*, o più generalisti come *Grazia* o *Oggi*, ospitare articoli sui nuovi divi dei ragazzi. Tuttavia, il taglio dei pezzi, le inserzioni (e, nel caso di *Sorrisi e canzoni*, gli stessi risultati dei referendum di popolarità) confermano che la *readership* ideale di queste pubblicazioni non è quella dei giovanissimi. Si tratta piuttosto di riviste pensate per la famiglia intera, anche se è facile riconoscere un crescente interesse per gli adolescenti in coincidenza con l'uscita dei primi prodotti esplicitamente pensati per quel target, urlatori in primis.

La nascita di testate pensate per un pubblico esclusivamente adolescenziale si può spiegare, probabilmente, anche in parallelo alla crescita del livello di scolarizzazione. Ancora nel 1961 solo il 18% della popolazione nazionale parla italiano regolarmente (Rapini 2004, p. 100). Al 1962 risale l'introduzione della scuola media unica, che insieme agli effetti dell'incremento demografico post-bellico garantisce in maniera crescente al ceto medio e alle «classi subalterne» di accedere a livelli più elevati del sistema formativo (p. 103). L'inizio della scolarizzazione di massa promette agli imprenditori nel

settore culturale di poter disporre di un numero maggiore di adolescenti alfabetizzati (e dunque di potenziali lettori) nel giro di pochi anni. Già all'inizio del decennio, comunque, gli iscritti alla media sono il 21,3% dei giovani in quella fascia d'età, il doppio rispetto a dieci anni prima (*ibidem*). L'aumento della scolarizzazione posticipa, da un lato, l'ingresso nel mondo del lavoro di molti giovani. Dall'altro, si accompagna alla lenta crescita degli iscritti all'università, il cui numero esploderà definitivamente con la liberalizzazione dell'accesso all'inizio degli anni settanta. In virtù di questi cambiamenti, la fascia d'età in cui si può essere «giovani» e si dispone di tempo libero si amplia.

La prima rivista italiana per giovani, *Ciao amici*, arriva alla fine del 1963 prendendo a modello l'omologa pubblicazione francese *Salut les copains*, lanciata un anno prima. Comincia la pubblicazione come mensile, diventando bisettimanale nel luglio del 1965, e settimanale dal marzo del 1966. La redazione è a Milano. Nel 1965 debutta *Big*, «il settimanale giovane», con un target leggermente più maturo (è pensato per i ragazzi del liceo, soprattutto), e un tono leggermente più spregiudicato. L'editore di *Big* è Saro Balsamo, noto negli stessi anni per alcune pubblicazioni per adulti come *Men*, *Playmen* e *Supersex* (Tarli 2005, p. 46). Nel suo periodo d'oro, la rivista arriva a vendere quasi quattro-cinquecentomila copie con una resa non superiore al 15% (Sisto 1982, p. 22; si veda anche: Giachetti 2002, p. 100). Nel 1966 comincia le pubblicazioni *Giovani*, inizialmente come inserto di *Marie Claire*, e poi come giornale a sé (Volpi 2013, pp. 28-29). L'impatto di queste riviste sul panorama editoriale è sì limitato a questi anni, ma molte di esse sopravvivono e approdano, con formula rinnovata, nel nuovo decennio. Nel 1967 l'assorbimento di *Ciao amici* da parte della Balsamo Editore prelude alla fusione delle due testate nel 1968.² *Ciao Big* – questo il nome della super-testata – diventerà poi *Ciao 2001*, una delle più popolari riviste di musica degli anni settanta (CAPITOLO 11). *Giovani* modifica la testata in *Qui giovani* nel 1970, e prosegue le pubblicazioni fino al 1974 (Volpi 2013, p. 29).

La discontinuità di queste riviste rispetto alle precedenti pubblicazioni riguarda sia il target, sia lo stile di scrittura, sia l'organizzazione dei contenuti. *Ciao amici*, *Big* e *Giovani* – per limitarsi all'analisi delle tre maggiori –

² Lo si apprende proprio da *Big*: «*Big* e *Ciao amici* nella stessa famiglia editoriale - Il fronte dei giovani», *Big*, n. 35, 30 agosto 1967, pp. 4-5.

funzionano come «riviste interattive» (Giachetti 2002, p. 98) in cui si aprono spazi fino ad allora impensabili per la collaborazione dei lettori. Naturalmente, la rubrica delle lettere non era una novità, nemmeno per una rivista di musica: *Sorrisi e canzoni* la prevede da subito, e già in epoca fascista *Il canzoniere della radio* aveva la colonna «Zio radio», in cui i «radionipoti» potevano richiedere la pubblicazione di testi di canzoni. *Ciao amici* e *Big*, tuttavia, riservano un inedito numero di pagine a questi servizi, e sono molte le rubriche che chiamano in causa direttamente i lettori: si compilano classifiche discografiche basate sulle loro preferenze, si ospitano inserzioni per scambiare dischi, fotografie e per trovare amici di penna, si pubblicano regolarmente le loro poesie e i loro racconti. Grande successo riscuotono le rubriche di consigli sentimentali: sarebbe possibile (e di certo interessante) scrivere una storia della morale sessuale in Italia seguendo la posta di queste riviste, che offrono consigli spesso piuttosto avanzati e progressisti, considerati i limiti di pubblicazioni del genere. Il caporedattore di *Big* Sergio Modugno ha ricordato il successo della rubrica *Cara Paola*, tenuta da Paola Dessy, che a un certo punto della sua storia riceveva circa duemila lettere a settimana³ e che grazie alla linea progressista della rivista poteva affrontare anche temi «caldi» come il sesso prematrimoniale, gli anticoncezionali o i problemi affettivi in famiglia. Anche *Ciao amici* aveva la sua omologa rubrica di consigli, firmata da Luciano (Luciano Giacotto). Ampio spazio veniva dato, per esempio, alle fughe di casa (Grispigni 1998, p. 60), avvertite come simboliche di un malessere adolescenziale diffuso (che i Beatles immortalano, nel 1967, in «She's Leaving Home»).

Spesso le redazioni danno conto delle loro attività sulle pagine della rivista, e spesso ospitano in sede ospiti famosi, puntualmente ritratti in foto. L'«interattività», cioè, riguarda anche il lavoro degli stessi redattori: se le firme fisse di *Sorrisi e canzoni* erano poco più che nomi ricorrenti, quelle di *Big* e *Ciao amici* diventano personaggi da seguire, ognuno con un suo stile, suoi gusti e sua specializzazione – elemento che sarà costante in tutto il giornalismo musicale degli anni settanta. La stessa strategia spiega anche le rubriche o gli

³ Sergio Modugno, «Anni '60. Io testimone oculare», www.sopi.it/Anni60/1965/testimoneoculare1.htm; accesso: 29 ottobre 2015.

spazi occasionali affidati a divi «giovani»: il cantante Adamo, per esempio, cura una colonna della posta su *Ciao amici*.

Soprattutto su *Big* (e quindi dal 1965) si rilevano anche caute aperture alla politica. La rivista ospita un editoriale fisso, su temi di attualità, intitolato *Sveglia ragazzi!*. L'orientamento è quello di un generico pacifismo e antimilitarismo apartitico, spesso in forma di invettiva contro il mondo adulto: una «stringata cronaca priva di approfondimenti» che tuttavia costruisce «l'impalcatura di una ideologia [...] sorretta da un minimo comun denominatore puramente anagrafico» (Sisto 1982, p. 18). Lo scrivono, di volta in volta, il direttore Marcello Mancini, il caporedattore Sergio Modugno, o il redattore Fabrizio Zampa, che ne ha ricordato la libertà e l'assenza di censure: «chi aveva qualcosa da colpire poteva farlo in santa pace» (p. 23). Una carrellata su titoli e occhielli dà un'idea di soggetti e tono: «Roba buona solo per vecchie zie»;⁴ «Parrucconi e benpensanti non ci lasciano in pace»;⁵ «Tiriamo il collo alla cicogna», «il sesso è una cosa fisiologica, naturalissima»;⁶ «dobbiamo far capire a tutti che non abbiamo niente da imparare da chi ha sbagliato più di noi e prima di noi». In situazioni particolari, le riviste prendono anche posizioni nette: è il caso dello scandalo de *La zanzara*, il giornalino del liceo Parini di Milano, *cause célèbre* del 1966 scatenata da un articolo-inchiesta sul tema della sessualità. *Big*, tramite la penna di Piero Vivarelli, si scaglia direttamente contro le strumentalizzazioni politiche del caso (Grispigni 1998, p. 63).

Oltre allo spazio «virtuale» garantito dalle rubriche «interattive», le riviste costruiscono il proprio seguito anche nel mondo reale, organizzando club di supporter e favorendo l'incontro fra i lettori in «meeting» e, in un secondo momento, festival musicali. I CIAC (acronimo per *Ciao Amici Club*) si diffondono in tutta Italia e contano alla fine del 1966, circa ventottomila membri in numerose sedi, che riferiscono delle loro attività su ogni numero in una rubrica dedicata. Diecimila sono invece gli associati al club di *Giovani* nel 1966 (Giachetti 2002, p. 101). Offerte di merchandising ufficiale e sconti

⁴ «Sveglia ragazzi! Roba buona solo per vecchie zie», *Big*, a. 1, n. 7, 23 luglio 1965, pp. 4-5.

⁵ «Sveglia ragazzi! Vogliono toglierci anche il Piper», *Big*, a. 1, n. 10, 13 agosto 1965, p. 5.

⁶ «Sveglia ragazzi! Tiriamo il collo alla cicogna», *Big*, a. 1, n. 11, 20 agosto 1965, p. 5.

⁷ «Sveglia ragazzi! La scarica dei Seicento», *Big*, a. 1, n. 6, 16 luglio 1965, pp. 4-5.

accompagnano queste iniziative: l'appartenenza al *Big Clan* è garantita da una tessera inclusa in ogni uscita, con adesivi da ritagliare e incollare sulla «Supporters card». È un'altra sostanziale novità, che sfrutta – per la verità in maniera piuttosto ingenua – il nascente meccanismo identitario legato ai consumi: «Migliaia di amici devono avere le maglie. Migliaia di amici hanno già la maglia», recita una pubblicità ricorrente su *Ciao amici* nel 1964, che propone la T-shirt ufficiale della rivista.



FIGURA 9.1. Pubblicità delle «maglie di *Ciao amici*», 1964.

Anche in conseguenza del successo di queste testate, e in stretta collaborazione con esse, la Rai si decide a varare le prime trasmissioni dedicate ai giovani. *Bandiera gialla*, condotta da Renzo Arbore e Gianni Boncompagni e trasmessa il sabato pomeriggio sul secondo canale della radio, debutta nell'ottobre del 1965. Dall'anno successivo comincia *Per voi giovani*, mentre il cantautore Herbert Pagani trasmette sulle frequenze di Radio Montecarlo (ascoltabile, grazie al suo potente trasmettitore, lungo tutta la costa tirrenica italiana) uno show con target analogo, *Fumorama*, sponsorizzato dalla Muratti Ambassador

(Volpi 2013). Per fidelizzare la propria audience, queste trasmissioni mettono in atto strategie interattive analoghe a quelle delle riviste. I dischi presentati a *Bandiera gialla* sono votati da un pubblico di ragazzi in studio, e vengono spesso immessi sul mercato con diciture come «Vincitore a Bandiera gialla», o «Disco giallo». Tanto Arbore quanto Boncompagni tengono rubriche fisse sulle riviste per giovani, in cui pubblicano anche le scalette della trasmissione. *Bandiera gialla*, oltre a ricevere e trasmettere le ultime novità discografiche dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra, sembra godere anche di un minore controllo nel poter proporre «dischi che piacciono ai giovani e non soltanto quelli approvati dalla commissione di ascolto della Rai».⁸ La televisione segue con leggero ritardo: solo nel 1967 parte *Diamoci del tu*, con Giorgio Gaber e Caterina Caselli, che da *Bandiera gialla* mutua toni e target.

1.2.2. La comunità giovanile dall'interno e dall'esterno

La prima ondata di rock and roll aveva lambito soprattutto i giovani borghesi e gli abitanti dei grandi centri urbani (CAPITOLO 6.3), ma già negli anni immediatamente successivi, e in maniera netta con il successo degli urlatori, si era instaurato un collegamento ampiamente condiviso a livello generazionale fra un genere di musica e una «classe giovanile». È però solo nei primi anni sessanta che si assiste alla «prima epifania» del giovane come «nuovo soggetto sociale» (Ghione & Grispigni 1998). Questo «protagonismo giovanile» è strettamente connesso con «la rappresentazione del fenomeno che gli strumenti di comunicazione [...] diedero, e tutt'oggi danno, di questi comportamenti» (Grispigni 1998, p. 55): un riconoscimento «dall'esterno» che è fondamentale per quello «interno» alla comunità. Queste rappresentazioni riguardano spesso – negli anni a cavallo del decennio – teppismo e devianza (Piccone Stella 1993).

L'emergere delle riviste per giovani, in un momento in cui la stampa manteneva la sua centralità nel panorama dell'informazione, consente all'«esistenza di subculture giovanili» di affermarsi attraverso la «secessione dai luoghi canonici dell'informazione adulta» (Grispigni 1998, p. 56). Questo

⁸ Fabrizio Cerqua, «Sulla Rai sventola bandiera gialla», *Ciao Amici*, a. 3, n. 19, 25 dicembre 1965, pp. 32-33.

avviene anche grazie a un gran numero di riviste più esplicitamente «subculturali» (se non direttamente «controculturali»), associate a gruppi politici o movimenti antagonisti, come *Mondo Beat*, *Onda Verde*, o *Urlo Beat*. Queste testate, e altre ben più effimere, pur nella loro diffusione a livello locale e nonostante la bassa tiratura, raccontano della vitalità di alcuni gruppi pacifisti e alternativi che sono stati sovente oggetto di attenzione da parte degli storici (Crainz 2003, p. 194; De Angelis 1998; Balestrini & Moroni 2007), oltre che di dettagliati racconti da parte dei protagonisti diretti (Guarnaccia 2005; De Martino 2008). L'attenzione è giustificata anche dalla copertura che la stampa «ufficiale» ha riservato a queste testate negli anni della loro attività, le cui proporzioni tradiscono il panico morale con cui la società civile guardava a questi fenomeni. A queste pubblicazioni vanno senz'altro aggiunti i molti giornalini liceali, a testimonianza del fermento che attraversa il mondo giovanile in questi anni.

Tuttavia, facendo a meno di quello sguardo snobistico con cui la critica musicale le ha giudicate a posteriori,⁹ la «secessione» dal mondo adulto si consuma anche e soprattutto sulle prime riviste giovanili a grande tiratura, che sono soprattutto riviste musicali. E che sono, in virtù del loro peculiare taglio editoriale, *spazi inediti di socialità*, laboratori per l'immaginazione e la costruzione simbolica di una comunità di pari. Non si vuole qui affermare che siano le riviste giovanili e il loro rapporto sistemico e interattivo con programmi come *Bandiera gialla* e con la discografia a creare una consapevolezza di «classe» fra i giovani italiani «prima della rivolta», per riprendere il titolo del libro di Ghione e Grispigni (1998). Gli stessi curatori, del volume tuttavia, hanno suggerito come nelle ricostruzioni dei prodromi politico-sociali del sessantotto un grande spazio sia stato assegnato alle posizioni di avanguardia di alcuni «intellettuali eretici» della sinistra (p. 8), e alla pubblicazione di riviste politiche di grande influenza ma la cui circolazione rimane marginale e limitata alle élite intellettuali. È il caso dei *Quaderni Piacentini*, dei *Quaderni Rossi* e – per certi versi – delle citate riviste legate alla controcultura (si veda, nello

⁹ Valga a titolo esemplificativo il parere di Max Stefani, fondatore della rivista *Mucchio Selvaggio*: «Alla fine degli anni '60 c'erano 3 giornali. *Giovani*, *Ciao Amici* e *Big*. Erano fatti con i piedi. [...] Si parlava [...] più delle fidanzate dei musicisti che della musica». Betty Profane, «Intervista a Max Stefani (Il Mucchio Selvaggio)», *Musical News*; www.musicalnews.com/articolo.php?codice=32&sz=1; accesso: 30 ottobre 2015.

specifico, Balestrini & Moroni 2007). Senza voler instaurare collegamenti che sono stati spesso postulati per lo più acriticamente o in maniere «impressionistiche» (Ghione e Grispigni 1998, p. 9), è allora difficile non riconoscere il ruolo della stampa per giovani nell'affermarsi di una «classe giovanile» alla metà degli anni sessanta. Rinunciando a stabilire collegamenti di causa o effetto, è un dato di fatto che gli spazi – «virtuali» e «reali» insieme – che le riviste e altri media a contenuto musicale mettono per la prima volta a disposizione dei giovani costituiscono un importante laboratorio di socialità, e contribuiscono a creare le condizioni per «immaginare» una comunità giovanile in termini nuovi.

Che la musica abbia un ruolo nel nuovo protagonismo dei giovani è da subito riconosciuto anche dall'esterno della comunità giovanile. Nel gennaio del 1964 *L'Europeo* aveva avviato una serie di articoli sui gusti e gli stili di vita dei giovani italiani, a testimonianza di come il soggetto fosse di stretta attualità. La coincidenza di questa inchiesta a puntate con il primo numero di *Ciao amici* (dicembre 1963) è, in tal senso, difficilmente casuale, e conferma come una discontinuità nella rappresentazione (e nelle auto-rappresentazioni) della comunità giovanile siano riconoscibile intorno al 1964, e non prima.

La formula scelta dall'*Europeo* lascia spazio al dibattito fra i giovani intervistati, con il giornalista, ogni volta diverso, nel ruolo di moderatore cui spetta di tirare le somme. A Leydi tocca la prima uscita, sulla musica,¹⁰ mentre le successive sono dedicate all'amore e al matrimonio,¹¹ al successo,¹² ai sistemi d'informazione e alla cultura.¹³ In avvio, lo studioso rileva il legame stretto che si viene a instaurare fra i giovani e le «loro» canzoni, un legame tale da apparirgli quasi caratteristico di uno spirito dell'epoca.

I ragazzi, i quindicenni, i sedicenni, dicono, riferendosi a un certo repertorio di successo, “le nostre canzoni” e in queste “loro” canzoni si identificano con uno slancio la cui sincerità non può essere messa in dubbio.¹⁴

¹⁰ Roberto Leydi, «Perché gli urlatori», *L'Europeo*, 12 gennaio 1964, pp. 12-19.

¹¹ Mino Monicelli, «L'amore, il matrimonio», *L'Europeo*, 19 gennaio 1964, pp. 8-13.

¹² Nerio Minuzzo, «La corsa alla Jaguar», *L'Europeo*, 26 gennaio 1964, pp. 12-17.

¹³ Nerio Minuzzo, «Il supermarket della cultura», *L'Europeo*, 2 febbraio 1964, pp. 68-73.

¹⁴ Roberto Leydi, «Perché gli urlatori», op. cit., p. 12.

Ancora nella conclusione, Leydi torna sul punto:

avremmo sospettato, osservando soltanto dal di fuori il comportamento dei giovani, che la identificazione fra loro e la canzone di un certo tipo (quella che chiamano, con ingenuo orgoglio, la “nostra” canzone) fosse così profonda?¹⁵

Tanto le considerazioni di Leydi quanto il tono generale delle risposte che gli intervistati danno nei diversi articoli sembrano confermare un punto centrale: i giovani italiani, in quel momento, si *immaginano come una comunità*, come una «generazione». Un elemento fondamentale di questa auto-rappresentazione è quello che Leydi definisce «orgoglio»: l'appartenenza a una comunità giovanile, dal punto di vista degli stessi giovani, è presentata come un *valore* in sé. Un indizio importante di questo sentimento, di questa nascente *ideologia della comunità giovanile*, viene da un'espressione che compare, usata dagli intervistati e da Leydi stesso, nell'inchiesta dell'*Europeo*: «musica nostra».

1.3. I modelli ideologici della «musica nostra»

1.3.1. Confini e estetiche

«Musica nostra» è un'etichetta di genere che compare con una certa frequenza nelle pubblicazioni per giovani,¹⁶ associata a altre come «folk» e «beat». Come ogni «ontologia della musica», (Bohlman 1999), l'idea di una «musica nostra» si basa sull'assunto che esista una musica «loro». «Loro» sono, in questo caso, gli adulti. La «musica nostra» è allora definita in modo esclusivo: è musica «rigorosamente riservata ai giovanissimi», come chiarisce l'annuncio dello speaker che apre ogni puntata di *Bandiera gialla*.

A tutti i maggiori degli anni diciotto, a tutti i maggiori degli anni diciotto, questo programma è rigorosamente riservato ai giovanissimi, ripeto, ai giovanissimi, tutti gli altri sono pregati quindi di spegnere la radio o sintonizzarsi su altra stazione...

¹⁵ Ivi, p. 19.

¹⁶ È riportata anche da Eco in *Apocalittici e integrati* (Eco [1964] 2008, p. 288).

Il «clou» di *Diamoci del tu* – «spettacolo [...] creato per accontentare il pubblico dei giovanissimi e dei musicofili» – è invece costituito dal «“processo ai matusa”», secondo *Big*: «Presidente Caterina Caselli, cancelliere Giorgio Gaber, Pubblico Ministero gli spettatori, imputato – di volta in volta – un personaggio famoso che abbia superato i venticinque anni». Ammessi, anche qui, «soltanto spettatori *minori degli anni diciotto*». ¹⁷

Il mondo adulto, oggetto dell'esclusione, si sovrappone da subito con il sistema dei media e con i luoghi tradizionali della promozione musicale, accusati di non tener conto dei gusti dei giovani (e del loro inedito potere d'acquisto!). «La televisione ignora i giovani, la radio li odia addirittura. Non c'è mai posto, nei programmi, per i desideri di chi ha venti anni o meno. Forse perché i giovani non votano, “non hanno l'età”. Ma cosa accadrà quando questa età l'avranno?», si legge in un editoriale di *Big*.¹⁸ Oppure, «Perché a Venezia sono stati presentati personaggi che non ci interessano?», si chiede un commentatore di *Ciao amici* dopo il Festival del 1964.¹⁹

Quando gli organizzatori di queste manifestazioni si renderanno conto che siamo noi gli acquirenti dei dischi? Perché nelle varie giurie non ci sono mai rappresentanti degli amici? [...] i “giovani”, tanto per intenderci “gli amici” insomma “noi”, siamo un grande pubblico. Un pubblico importante perché nel gettito annuale della musica leggera rappresentiamo perlomeno il sessanta o settanta per cento.²⁰

Negli stessi anni la stampa popolare comunista non è poi così lontana da queste posizioni (seppur declinate nella consueta ottica «apocalittica») se un articolo su *Noi donne* critica apertamente un «mondo degli adulti» che infila «il suo subdolo zampino [...] sui gusti degli adolescenti, sulle loro mode» per impiantare «un mastodontico ingranaggio commerciale che rende miliardi». ²¹ La Rai e i vari festival a essa collegati sono allora progressivamente additati

¹⁷ Angelo De Robertis, «Matusa alzatevi!», *Big*, a. 3, n. 13, 19 marzo 1967, pp. 64-65.

¹⁸ «Sveglia ragazzi! Roba buona solo per vecchie zie», op. cit.

¹⁹ Giampiero S., «Qualcosa non funziona», *Ciao Amici*, a. 2, n. 9, settembre 1964, pp. 26-27.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Maffei, «Rivolta a 45 giri», *Noi donne*, 27 marzo 1965, p. 9. Citato in Gundle 1995, p. 252.

come epitome di una società fondata su valori adulti, non solidaristici, contrari a quelli dei giovani.

Come definizione *esclusiva*, che polarizza il campo musicale fra una musica «dei giovani» e una «degli adulti», «musica nostra» *implica un riconoscimento di valore estetico*. In tutta la prima fase della loro storia le riviste giovanili non offrono quello che oggi definiremmo «critica musicale», a differenza di altre riviste attive in quegli stessi anni. Una delle strategie di validazione più diffusa riguarda la «popolarità» di un artista o di un brano. È valutato positivamente ciò che ha successo, e ciò che ha successo è ciò che piace ai giovani, perché i giovani rappresentano – appunto – il «sessanta o settanta per cento» nel «gettito annuale della musica leggera»,²² sono cioè la maggioranza fra gli acquirenti di dischi. Questo modo di pensare la musica ha conseguenze dirette sulle strategie di marketing: le pubblicità dei dischi in questi anni insistono costantemente sul successo acquisito (specie all'estero) come parametro per validare le novità in uscita. Significativo è in tal senso il lancio, nel 1964, del *Festivalbar*: a differenza delle altre manifestazioni estive, il *Festivalbar* premia direttamente i brani più «gettonati» sui juke-box, grazie ai contatori inseriti sulle macchine. Nello stesso periodo si introducono – sulle pagine delle riviste – le prime classifiche di vendita, italiane e straniere.

Questo attenzione ossessiva per il successo e il riscontro economico non deve suggerire che i giudizi di valore espressi dalle riviste giovanili rivelino unicamente la loro subordinazione al mercato discografico. In parallelo alla crescente autonomia del comparto discografico si sta definendo piuttosto un'*estetica della popolarità*, per cui è «bello» ciò che ha successo sul libero mercato capitalistico – ovvero ciò che «vende». È, a ben vedere, un tipo di estetica che sopravvive ancora oggi nel discorso non specialistico sulla musica: è l'estetica di ogni radio basata sulla *Top 40*, per esempio. Ed è un'estetica perfettamente coerente con la «secessione» della comunità giovanile dal «mondo adulto», dove il «mondo adulto» è quello della Rai e di Sanremo. Lo stesso cliché secondo cui i pezzi che non vengono premiati a Sanremo raggiungono poi il successo comincia a prendere forza in questi anni: valga

²² *Ibidem*.

l'esempio di «Una lacrima sul viso» (1964),²³ esclusa dalla votazione finale ma di gran lunga la maggiore hit dell'anno, o de «Il ragazzo della via Gluck»,²⁴ eliminata alla prima serata nel 1966, e di altre canzoni ancora. In assenza di altri parametri estetici per valutare la popular music, le riviste coprono di fatto «la musica che piace ai giovani», contribuendo esse stesse a definirne il campo. Spiega Luciano Giacotto a un lettore, *Ciao amici* «si occupa soltanto degli amici. Gli altri, non ci interessano, non esistono».²⁵ I giudizi estetici, quando sono espressi sulle riviste, ricalcano precisamente questo meccanismo: non si invoca un'autorità critica di qualche tipo, ma si propone un giudizio basato su presunti valori comunitari. *Big*, ad esempio, vara una rubrica fissa in cui due dischi sono messi in opposizione l'uno con l'altro sotto la dicitura «Ci piace» / «Non ci piace». Fra i «non ci piace», neanche troppo sorprendentemente, compaiono dischi di artisti più anziani, solitamente campioni della canzone «all'italiana». Anche divi giovanili possono essere oggetto di biasimo, qualora non vengano ritenuti «autenticamente» giovani: è il caso, all'inizio della sua carriera, di Gigliola Cinquetti. Questo modello di autenticazione è possibile solo in rapporto a una categoria condivisa di «musica nostra» che, in quanto «musica che piace ai giovani», coincide con l'unica musica che può essere esteticamente autenticata dalla comunità giovanile. L'estetica della popolarità è, ancora una volta, un'estetica dell'*autenticità*, di tipologia diversa da quelle precedentemente riconosciute. Per quanto ingenuo questo meccanismo possa sembrare, non fa che confermare la contingenza del concetto di «autenticità» come strategia di validazione estetica, e ci suggerisce di ripensare nel contesto della loro comunità di riferimento analoghe strategie di autenticazione che potrebbero apparirci «più autentiche» di questa, anche oggi.

1.3.2. La retorica del collettivo

Tanto il giornalismo musicale «pop» quanto lo scrivere per i giovani sono, nel 1964-65, professioni tutte da inventare. Come parlano di musica le riviste giovanili? Come scrivono i giornalisti che vi lavorano?

²³ Bobby Solo, «Una lacrima sul viso» / «Non ne posso più», Ricordi SRL 10-338, 1964, 45 giri.

²⁴ Adriano Celentano, «Il ragazzo della via Gluck» / «Chi era lui», Clan Celentano ACC 24032, 1966, 45 giri.

²⁵ Luciano (Giacotto), «Posta», *Ciao amici*, a. 2, n. 8, agosto 1965, p. 5.

Un'indagine sul linguaggio di queste pubblicazioni iscrive l'uso della categoria «musica nostra» in una più generale attenzione al *collettivo*, uno scrivere «alla prima persona plurale» che non ha precedenti, per quantità e qualità, nella stampa italiana.²⁶ Il soggetto del discorso è quasi sempre un «noi» retorico (che sta per «noi giovani») o, in alternativa, i giovani sono il destinatario esplicitato, cui il giornalista si rivolge direttamente in tono amichevole («voi giovani»). Convivono, cioè, uno stile «giovanalista» e uno «paternalista», accomunati dall'imitazione del parlato colloquiale, dal frequente ricorso a elementi faticosi o deittici – ad esempio, il costante riferimento a «questo (vostro/nostro) giornale» – o l'uso di forme allocutive («ehi», «amici», «gente», «ragazzi»...). L'imitazione del parlato è una caratteristica ricorrente dello stile giornalistico, e rappresenta una strategia populista per suggerire la «verità» del discorso (Dardano 1973, p. 254). Questo vale anche per le riviste giovanili, per quanto peculiare sia il loro stile colloquiale: sono tutte strategie che mirano a una immediata connessione con la comunità dei lettori, come del resto l'uso occasionale di termini dello slang giovanile («matusa», per esempio).

Uscendo oltre un anno dopo il debutto di *Ciao amici*, *Big* ha già un modello a cui rifarsi. Prendiamo come esempio tre articoli tratti dal primo numero della rivista: l'editoriale, la premessa a una rubrica di «posta del cuore», e una presentazione della rivista firmata da Rita Pavone, che ben mostrano la compresenza dei due tipi di scrittura «collettiva» e le loro strategie e finalità comuni.

Agli amici lettori.

[...] I ragazzi sono terribilmente importanti. [...]

Noi cercheremo con ogni buona volontà di comprendervi, sforzandoci di essere “giovani” come voi, di pensare come voi, di capire le vostre improvvise tristezze, la vostra solitudine, e soprattutto di scoprire perché tali stati d'animo si trasformino all'improvviso in travolgenti sfrenatezze, nel bisogno di cercare molta compagnia, nella necessità di stordirsi, e, infine, perché sia lontana dal vostro modo di vivere e di pensare la serenità e la letizia. In questo senso noi cesseremo di fare i giornalisti, o, perlomeno, lo faremo soltanto per la parte tecnica. Voi, amici lettori, dovrete darci e dirci tutto, aiutandoci in questo difficile

²⁶ Se gli studi linguistici si sono spesso occupati del parlato giovanile – soprattutto per il periodo post-1968 – e del linguaggio dei quotidiani, della radio e della TV, la particolare lingua che queste riviste usano non è stata oggetto di attenzione da parte degli storici della lingua.

compito che ci siamo imposti, suggerendoci problemi che cercheremo di risolvere insieme, indicandoci la via migliore per creare fra voi e noi una simbiosi perfetta.²⁷

Questa è la nuova “vostra” rivista [...]. Pensate che io sia una sorellona maggiore (ma giovane e sconosciuta!) che vi capisce, che vi vuole bene.²⁸

Salve gente, finalmente una buona notizia per noi! Pare che questo nuovo giornale *Big* voglia buttarsi a pesce nel nostro “pazzo” mondo di giovani e, tanto per cominciare, mi hanno catapultato in copertina ed anche qui per chiacchierare alla buona, ma seriamente, tra di noi e su di noi. Bel colpo! Così mi sfogo e, d’ora in poi, fatelo anche voi, insieme a me, su *Big*.²⁹

L’insistenza su una scrittura «parlata», e in particolare parlata «al plurale», ha però conseguenze anche sulla costruzione da parte del lettore del suo «autore-modello». I giornalisti di *Big* e *Ciao amici*, cioè, oscillano fra due diversi ruoli allo stesso tempo, anche a seconda del diverso genere del discorso (rubrica, lettera, intervista...). Da un lato, si presentano come giovani, come pari dei lettori. Dall’altro, sono professionisti maturi che devono affermare la propria autorevolezza (con tono paternalistico). Ma, come suggerisce questa risposta del titolare della rubrica della posta di *Ciao amici* a un lettore che gli chiedeva la sua età, l’importante è non «scrivere come un vecchio».

Se tu hai il dubbio (atroce) che io sia vecchio, peggio per me, vuol dire che scrivo come un vecchio.³⁰

La «secessione» dal mondo adulto offerta da queste riviste, allora, è anche questione di stile di scrittura, di retorica.

1.3.3. Associazionismo, comunità e cattolicesimo

Quali sono i modelli di questo richiamo costante a un «noi», che appare così centrale nella definizione di un sentimento giovanile negli anni sessanta? Se

²⁷ Igino Lazzari, «Editoriale», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, p. 3.

²⁸ Metì, «Busta rosa busta azzurra», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, p. 3.

²⁹ Rita Pavone, «Non è vero che il mondo è dei giovani», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, pp. 24-27.

³⁰ Luciano (Giacotto), «Posta», *Ciao amici*, a. 2, n. 1, gennaio 1965, p. 6.

vanno cercati in un qualche modello di associazionismo, è ragionevole che sia in quello cattolico più che altrove.

L'associazionismo cattolico, messo in secondo piano dalle politiche del regime durante l'era fascista, nel dopoguerra riguadagna una posizione di egemonia nella gestione del tempo libero, soprattutto per la fascia d'età dell'infanzia e dell'adolescenza, forte di una diffusione capillare nei piccoli centri. L'interesse della Chiesa per le forme del tempo libero nel dopoguerra riguarda anche la musica: si è già citato il Festival della Canzone Nova di Assisi, ed è bene ricordare la partecipazione diretta del Vaticano nella proprietà della Rca Italiana, che proprio nei primi anni sessanta lancia alcuni grandi successi della musica per i giovani.³¹ Negli stessi anni in cui si avvia la costruzione di una comunità giovanile in Italia si assiste tuttavia alla lenta erosione dell'influenza della Chiesa su di essa. Gli iscritti all'Azione Cattolica sono più che dimezzati fra il 1962 e il 1970: una diminuzione che si spiega sia con la crescita della «scristianizzazione» che con un «dissenso animato da suggestioni conciliari» (Crainz 2003, p. 176).

Senza mettere in relazione diretta fenomeni complessi e dalle cause molteplici, si assiste in questi anni a una nuova forma di associazionismo giovanile auto-gestito in cui un ruolo viene giocato anche dalle riviste e dai loro club, soprattutto per la loro capacità di penetrare anche nella provincia, lontano dai grandi centri, nella stessa zona di radicamento delle associazioni cattoliche.³² Può essere utile citare una pubblicazione amatoriale, un quaderno di ricordi di un musicista non professionista che ha ricostruito la scena «beat» di una cittadina della provincia di Cuneo, compreso il club «Ciao ragazzi» («Ciao amici», in realtà).

Con l'iscrizione si otteneva periodicamente – gratis – un po' di materiale, riviste ed aggiornamenti musicali, dischi promo e manifesti [...] Il Circolo "Ciao ragazzi" venne aperto qualche sabato pomeriggio ma non ebbe un gran successo. I genitori, specialmente quelli delle ragazze, non vedevano di buon occhio un simile ritrovo [...]. Un duro colpo si subì dopo l'invito del

³¹ Sul ruolo del Vaticano nella fondazione della Rca, si veda ad esempio l'intervista a Michele Bovi (in Festuccia 2010, pp. 66 e sgg.).

³² Per la diffusione regionale del beat italiano si veda la tabella riportata in Fabbri 2014a, che censisce 1600 band attive in Italia fra il 1963 e il 1969.

parroco locale ai genitori, addirittura in un sermone domenicale alla messa grande, a farne evitare la frequentazione ai pargoli.³³

Al di là della scarsa fortuna del club in questione, il racconto è senz'altro esemplificativo del rapporto delle parrocchie con questo tipo di associazionismo «alternativo», che comunque poteva anche prescindere dal patrocinio di questa o quella rivista. Se già con Claudio Villa e altri divi della canzone all'italiana si erano avuti fan club organizzati su tutto il territorio nazionale, un associazionismo *giovanile* basato sulla condivisione di ascolti musicali, sul ballo o sul fare musica insieme sembra essere una costante di questi anni. Le riviste, casomai, capitalizzano il fenomeno, contribuiscono al suo sviluppo e forniscono (insieme ai manifesti e ai dischi promozionali) un repertorio discorsivo, *un modo di parlare di comunità*, che ha invece evidenti punti di contatto con quello del mondo cattolico (anche perché, in molti piccoli centri, questo modello è l'unico disponibile fra quelli extrascolastici). Si prenda questa lettera di un lettore di *Ciao amici* come esempio di questa retorica, al confine fra la scrittura «in prima persona» delle riviste e linguaggio del catechismo.

Credimi, non ho parole per esprimere tutto il mio più sincero consenso per la ineguagliabile *comunione* che con la rivista *Ciao amici* viene a stabilirsi tra noi giovani e tutto il *mondo esteriore*. Sinceramente ora mi sento veramente amico di te, caro Luciano, e di tutti coloro che collaborano alla realizzazione di questo lavoro.³⁴

La stessa compresenza di elementi «giovanilisti/collettivi» e «cattolici» è facilmente riconoscibile in alcune canzoni dell'epoca. Un modello imprescindibile è fornito da Adriano Celentano, uno dei protagonisti assoluti delle riviste giovanili, oltre che il più rappresentato sulle copertine (due volte su dodici nel 1964 su *Ciao amici*; Volpi 2013, p. 8). Alla fine del 1961 Celentano aveva abbandonato la Jolly per fondare una sua etichetta discografica, chiamata Clan. Più che una semplice label, il Clan Celentano è l'espressione del gruppo di lavoro del cantante, a conduzione quasi familiare. I valori che presiedono alla sua nascita e al suo funzionamento sono quelli dell'amicizia e della famiglia

³³ Ezio Gasco, *Ah! M'ancord....!!!. Ricordi beat monregalesi (ma non solo...)*, Stampa tipografica FGS, Mondovì, 2012, p. 28.

³⁴ Fernando P., Lettera a Luciano, *Ciao amici*, a. 2, n. 8, agosto 1964, p. 5. Corsivi miei.

(Simonetta 1966), e lo stesso termine «clan» è merce comune sulle riviste in quegli anni per definire la comunità dei lettori, probabilmente su ispirazione dello stesso Celentano. Fra il dicembre del 1963 e il febbraio del 1964 (nel momento in cui *Ciao amici* arriva nelle edicole, *Le canzoni della cattiva coscienza* in libreria, e Leydi pubblica la sua inchiesta sui giovani) Celentano – già cattolico praticante – attraversa una profonda crisi mistica, anticipata nei testi di alcuni brani di quegli anni.

Nel 1962 era uscita «Pregherò»: se il tema religioso era in qualche modo inscritto già nell'originale americano di Ben E. King,³⁵ il cui testo evocava quello di un gospel (anche se l'invocazione «oh darling» non fa dubitare sul destinatario del messaggio), il soggetto della versione italiana è fuori di ogni dubbio di ispirazione cattolica. Non bastasse il testo («Pregherò per te / che ha la notte nel cuor / e se tu lo vorrai / crederai»), il retro del disco ne fornisce la chiave di lettura, che mescola malessere giovanile, gusto *melò* e fede cristiana.

...è la storia di una giovane cieca, la quale, non potendo apprezzare le meraviglie del creato, respinge la fede nel Signore sino a quando un giovane, innamoratosi di lei, riesce, con accorata preghiera, ad infonderle la fede e, con essa, la gioia di vivere...³⁶

Di «Pregherò» viene prodotto immediatamente il «seguito» – caso più unico che raro – intitolato «Tu vedrai» e annunciato già sul primo 45 giri. Il brano è ancora una cover di Ben E. King («Don't Play That Song»), è firmato da Miki Del Prete, Detto Mariano, Don Backy e Ricky Gianco, e affidato allo stesso Gianco.³⁷ Sul retro del disco, a didascalia di una foto del cantante di spalle che tende la mano a una ragazza, si legge:

³⁵ Il brano è firmato da Detto Mariano, Don Backy e Ricky Gianco. La vicenda di «Pregherò», cover non autorizzata di «Stand by Me» di Ben E. King, è fra le più controverse della storia della canzone italiana. Non è utile riassumerla qui. Rimando a: www.musicaememoria.com/PregheroTestimonianza.htm; accesso: 1 novembre 2015.

³⁶ Adriano Celentano, «Pregherò» / «Pasticcio in paradiso», Clan ACC 24005, 1962, 45 giri.

³⁷ Secondo la sua versione dei fatti, Gianco avrebbe scoperto «Stand By Me» e inciso per primo «Pregherò», poi sottrattagli da Celentano: l'idea di un *sequel* sarebbe stata dettata dall'esigenza di compensare questo «furto». Ricky Gianco, comunicazione personale. Intervista edita, parzialmente, in: Jacopo Tomatis, «Made in Beataly», *Mucchio Extra*, luglio 2015, pp. 72-85.

“Tu vedrai” è il seguito di “Pregherò”...e col vento farà arrivare la sua voce... La giovane donna acquista la fede ma ora teme che il Signore non la voglia perdonare.³⁸

Il testo è anche piuttosto esplicito.

Tu vedrai [...]
 La luce verrà / la luce verrà / dall'alto del ciel
 o no, no, no, no, non disperar
 tu non ti perderai / perché nel suo immenso amor
 la mano ti porgerà / la mano ti porgerà
 e nel vento farà / udire la sua voce
 e se tu l'ascolterai / dalla notte un astro sorgerà

In questo caso, dal brano originale di Ben E. King sono assenti riferimenti religiosi, ma tanto «Don't Play That Song» quanto «Stand By Me» sono basati sullo stesso giro armonico, e quasi identico è anche il giro di basso che si ascolta come introduzione. Il loop di accordi è il classico I-vi-IV-V (do - lam - fa - sol, in do maggiore) tipico del filone «milksap» del pop americano fra il 1957 e il 1963 (Tagg 2011, p. 248).³⁹ Alcuni brani di questo filone sono diffusi e spesso molto popolari anche in Italia in quegli anni: ad esempio «Diana» di Paul Anka (1957), «Sherry Baby» dei Four Seasons (1962), o «Esagerata» di Neil Sedaka (1961, traduzione della sua «Little Devil»), mentre la stessa «Don't Play That Song» fu incisa da Peppino Di Capri nello stesso anno.⁴⁰ Se la costante comune di questi brani è la tematica adolescenziale mischiata riferimenti quasi religiosi (Tagg 1994, p. 236), il fatto che il tema religioso sia così esplicitato è certo degno di nota.

Una formula analoga è ripetuta da Celentano in «Ciao ragazzi»,⁴¹ successo del 1965, che rappresenta il punto di congiunzione musicale fra questa linea «cattolica» e la retorica degli «amici» cara alle riviste dell'epoca. Il titolo stesso, che è anche lo hook del pezzo, non sembra essere incidentale.

³⁸ Ricky Gianco, «Tu vedrai» / «Il mio mondo» - «Non c'è pietà», Clan ACC24006, 1962, 45 giri. Sulla front cover, un Ricky Gianco in versione «trinitaria».

³⁹ Abbiamo già incontrato una variante di questo loop (con ii invece di IV – cioè il relativo accordo minore – al terzo stadio del loop) nei brani «americani» di Paoli.

⁴⁰ Peppino Di Capri e i suoi Rockers, «Don't Play That Song» / «Addio Mondo Crudele», Carisch VCA 26152, 1962, 45 giri.

⁴¹ Adriano Celentano, «Ciao ragazzi» / «Chi ce l'ha con me», Clan ACC 24022, 1965, 45 giri.

Ciao ragazzi ciao / vorrei dirvi che
 che vorrei per me / grandi braccia perché
 finalmente potrei / abbracciare tutti voi [...]
 Ciao ragazzi ciao / voi sapete che
 che nel mondo c'è / c'è chi prega per noi
 non piangete perché / c'è chi veglia su di noi.

L'idea del collettivo, oltre che nel testo, è espressa qui anche nella costruzione musicale: il brano, ben più di «Pregherò», imita una struttura da gospel, con un coro che ripete ogni verso cantato dalla voce solista. In un'intervista dello stesso anno, Celentano chiarisce i suoi sentimenti in merito.

Il mio sogno è di stare sempre insieme agli amici, magari anche di notte, quando dormo. [...] La vita da soli è troppo triste. Io mi immagino che il Signore ci abbia dato la possibilità di divertirci, stando insieme e parlando con gli amici, per aiutare ciascuno di noi a vivere meglio e ad essere più vicini a Lui. L'amicizia rende sereni ed è certamente un dono del signore.⁴²

A testimonianza di come esista un punto di incontro fra musica giovanile e contenuti religiosi, si può riconoscere un filone di brani a tema nel repertorio dei gruppi associati con il beat. I Giganti, ad esempio, pubblicano all'inizio della loro carriera «Perché una luce»⁴³ («Noi siamo i santi [...] vogliamo vera luce») e «Giorni di festa»,⁴⁴ che comincia con i versi: «Ho deciso di andare a messa / perché penso sia un mio dovere». I Nomadi hanno in repertorio la celebre «Dio è morto» di Guccini,⁴⁵ e anche alcuni brani dei Beatles tradotti in italiano assumono connotazioni religiose: «Let It Be» diventa «Dille sì», inno al matrimonio cattolico cantato da Patrick Samson.⁴⁶ Anche la moda della «messa beat», che si avvia nella primavera del 1966,⁴⁷ è perfettamente coerente con questa centralità della dimensione comunitaria e con l'associazionismo giovanile cattolico post-conciliare.

⁴² Baldo Morici, «Milano crea i giovani spostati della canzone», *Big*, a. 1, n. 5, 9 luglio 1965, pp. 25-29.

⁴³ Che esce in realtà a nome di Sergio [Di Martino], «Perché una luce» / «Non farlo», Rifi RFN NP 16063, 1964, 45 giri.

⁴⁴ I Giganti, «Morirai senza di lei» / «Giorni di festa», Rifi RFN 16074, 1965, 45 giri.

⁴⁵ I Nomadi, «Dio è morto» / «Per fare un uomo», Columbia SCMQ 7046, 1967, 45 giri.

⁴⁶ Patrick Samson, «Dille sì» / «Na Na Hey Hey», Carosello CI 20251, 1970, 45 giri.

⁴⁷ Carlo Testa, «Le vie del Signore sono infinite», *Big*, a. 2, n. 19, 13 maggio 1966, pp. 12-13. La prima messa beat, trasmessa anche sulla Rai dalla cappella Borromini di Roma, ha come interpreti i sardi Barritas (Manconi 2012, p. 105).

1.3.4. I gruppi e l'immagine del gruppo

L'ideologia solidaristica che attraversa la comunità giovanile si associa anche a una rinnovata offerta musicale che offre crescente spazio ai gruppi a scapito dei solisti. La «musica nostra» descritta da Leydi all'inizio del 1964 è fatta soprattutto da cantanti: Celentano, Mina, qualche cantautore, i nuovi *teen idols* Gianni Morandi e Rita Pavone,⁴⁸ ma le band – se si esclude una foto dei Beatles – non sono nemmeno citate nel pezzo. Ancora Beatles a parte, bisogna aspettare il dicembre del 1965 per trovare un complesso raffigurato sulla copertina di *Ciao amici*, e si tratta di una band inglese, per quanto naturalizzata: i Rokes.

La ricezione in Italia delle innovazioni portate dai Beatles è strettamente collegata con la retorica del collettivo descritta nei paragrafi precedenti. *Tutti per uno* è il titolo con cui esce *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964), e sarebbe difficile non interpretare questa scelta di marketing alla luce di quanto detto finora. I Beatles sono apprezzati perché – spiega Celentano nell'intervista già citata – «sono quattro amici che si divertono insieme e questo è importante, importantissimo».⁴⁹ Offrono, attraverso la loro «immagine visiva e sonora»⁵⁰ un modello sociale di partecipazione e amicizia, oltre che un modello musicale: sono cioè un «modello di organizzazione sociale» (Fabbri 2008a, p. 43). I quattro vestono e si pettinano allo stesso modo, cantano nello stesso microfono, si inchinano tutti insieme, parlano con leggerezza di temi cari ai loro coetanei. Addirittura, nel film *Help!* (in italiano *Aiuto!*) del 1965, sempre di Richard Lester, *vivono* insieme: Alessandro Carrera ha ben argomentato il valore simbolico della scena di apertura del film, in cui i quattro musicisti arrivano a casa, entrano in quattro porte diverse di altrettante *brick houses* da periferia inglese, che rivelano all'interno un solo grande ambiente condiviso (Carrera 1980, p. 51). Per di più, i Beatles scrivono e cantano la loro musica, e la incidono senza l'ausilio di turnisti: un'innovazione ideologica che comporta un risparmio economico non da poco per l'industria del disco, e che contribuisce di certo all'adozione (se pur con ritardo sull'agenda della discografia internazionale) di questo modello anche in Italia.

⁴⁸ Nel 1964 Eco dedica a Rita Pavone alcune interessanti pagine di *Apocalittici e integrati* (Eco [1964] 2008, pp. 289 e sgg.).

⁴⁹ Baldo Morici, «Milano crea i giovani spostati della canzone», op. cit.

⁵⁰ Sull'immagine dei Beatles in Italia, un ricco repertorio iconografico (e non solo) è raccolto in Fiore 1999.

Naturalmente, le band esistono in Italia già prima di questi anni. Molte sono gruppi vocali, come il Quartetto Radar o il Cetra. Altre sono formazioni che accompagnano i cantanti (I Campioni, I Cavalieri, i Rocky Mountains), che però raramente pubblicano dischi a loro nome, o senza l'indicazione chiara del solista. Molti dei musicisti impegnati nella prima fase dell'«era dei complessi» sono peraltro già attivi negli anni precedenti, in formazioni indipendenti o come musicisti accompagnatori. È il caso dei Giganti: alcuni dei membri del gruppo avevano cominciato nei locali milanesi al seguito di Clem Sacco e Guidone.⁵¹ Il successo dei Beatles e degli altri gruppi inglesi garantisce fama crescente ai gruppi già esistenti, porta alla nascita di nuovi gruppi (anche amatoriali), e induce infine le case discografiche a puntare sulle band più che sui solisti. Il grande successo italiano dei Beatles e il loro picco di visibilità sui media coincide con il passaggio della loro tournée nel giugno del 1965. L'ingresso in classifica dei primi gruppi italiani risale allo stesso anno (si veda la tabella in Fabbri 2014a, pp. 49-50). In febbraio aveva aperto a Roma il Piper: i gestori avevano in mente «un locale con musica dal vivo», e cercavano un «complesso che suonasse il genere dei Beatles, che in qualche modo gli assomigliasse». Teddy Reno segnalò i Rokes (Bonanno & Bornigia 2005), sancendone in qualche modo il successo, dapprima però limitato alla Roma bene che frequentava il locale. L'ingresso del Piper nell'immaginario giovanile, grazie anche ai molti servizi che gli dedicano le riviste, afferma il nome dei Rokes e apre la via per altri gruppi.

Se nelle città la moda dei complessi arriva quasi subito e facilita l'emergere di un ricco movimento sotterraneo di gruppi scolastici, l'aggiornamento del gusto è più lento nei piccoli centri. Ancora nel febbraio del 1966, Boncompagni e Arbore potevano argomentare, dati alla mano, come ai «ragazzi di provincia» non piacesse ancora il beat.⁵² Nel maggio dello stesso anno, comunque, Vivarelli annuncia che le novità musicali hanno attecchito anche in quel milieu:⁵³ in effetti, il fenomeno tocca il suo picco all'inizio dell'estate del 1966. La cronologia è confermata dai movimenti dell'apparato promozionale dell'industria musicale, che ora riconosce e valorizza le specificità

⁵¹ Enrico Maria Papes, in: Jacopo Tomatis, «Made in Beataly», op. cit.

⁵² Sergio Modugno, «Ma lo sanno cos'è il "beat"?», *Big*, a. 2, n. 7, 18 febbraio 1966, pp. 12-15.

⁵³ Piero Vivarelli, «La provincia parla beat», *Big* a. 2, n. 20, 20 maggio 1966, pp. 22-25.

della nuova tendenza: il *Cantagiorno* di quell'anno prevede un girone a parte le band (il Girone C, vinto dall'Equipe 84, con i Rokes secondi). In quegli stessi mesi al primo posto in classifica c'è «Tema» dei Giganti, che aveva preso parte a *Un disco per l'estate*, arrivando terza.

Il successo dei gruppi coincide anche con il declino dei cantautori. Il loro appeal sul grande pubblico è in calo intorno al 1963: non sono più l'ultima moda, e la loro stagione pare a molti prossima alla fine. Qualche anno dopo, Marisa Rusconi riassume in questi termini il «tramonto» del genere, collegandolo precisamente all'emergere di un'estetica del collettivo

Nel fenomeno del tramonto [del cantautore] c'è però anche una componente generazionale: il bisbiglio a tu per tu può ancora incantare la signora sui trentacinque, ancora sentimentalmente ansiosa, ma già delusa; i giovani – e sono loro a scegliere i cantanti-guida – ignorano la sua presenza, al rapporto individuale scelgono quello di gruppo, il messaggio di una canzone preferiscono ascoltarlo all'interno del “clan” [...].⁵⁴

È facile ritrovare tracce di questa ideologia del collettivo – sovrapposta a quella della comunità giovanile – anche in alcuni brani dei gruppi beat italiani. Fino a quel momento non è comune scrivere testi in prima persona plurale: non lo è nella canzone «all'italiana», né tantomeno nei brani dei primi cantautori, dove l'«io» narrante si sovrappone quasi sempre, nella ricezione del pubblico, con l'«io» dell'autore. Si tratta di un meccanismo di autenticazione che riguarda anche alcuni dei brani dei gruppi beat, dove il «noi» dell'enunciazione riguarda la dimensione del gruppo («noi» band), ma implica inevitabilmente un soggetto generazionale («noi» giovani).

È bene tuttavia non generalizzare per la volontà di dimostrare il punto: i brani dell'Equipe 84, fra i gruppi di maggiore successo del periodo, non rispondono a queste logiche, e lo stesso vale per quelli di altri gruppi. Al contrario, canzoni molto importanti nella codificazione del genere beat come «Che colpa abbiamo noi»⁵⁵ e «E la pioggia che va»⁵⁶ dei Rokes (con testo di

⁵⁴ Marisa Rusconi, «Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, pp. 16-20.

⁵⁵ The Rokes, «Che colpa abbiamo noi» / «Piangi con me», Arc AN 4081, 1966, 45 giri.

⁵⁶ The Rokes, «È la pioggia che va» / «Finché c'è musica mi tengo su», Arc AN 4100, 1966, 45 giri.

Mogol), alcuni singoli di successo dei primi Nomadi («Dio è morto» e «Noi non ci saremo» di Guccini, «Come potete giudicar», cover di Sonny Bono),⁵⁷ o ancora molte delle canzoni fra più emblematiche dei Giganti («Tema»⁵⁸, «Proposta»,⁵⁹ «La bomba atomica») riprendono questo schema.

Anche l'uso dei cori che caratterizza molti gruppi beat (ma decisamente meno i Nomadi e i Rokes) può contribuire alla creazione di questi significati: non è cioè solo un dato tecnico-formale. Una spiegazione in termini di contingenza (ci sono più cantanti, dunque si fanno i cori) non restituisce i significati connessi con una pratica che è piuttosto nuova nella storia della canzone italiana. Nelle canzoni di Sanremo non si armonizza la voce principale: l'arrangiamento è «a servizio» di essa, sosteneva Barzizza (1952). Se c'è il coro, è elemento dell'arrangiamento, spesso è vocalizzato, e comunque non compete con la voce del solista: si pensi al coro alpino di «Vola colomba», che *risponde* alla voce principale. I brani dei cantautori non hanno mai i cori, se non, ugualmente come elemento dell'arrangiamento (è comune, ad esempio, nelle orchestrazioni di Morricone, ma il canto è perlopiù vocalizzato). L'eccezione è il duo vocale (sul modello del Duo Fasano, o del Duo Blengio) in cui la melodia è armonizzata, ma con una funzione diversa, e diversi significati. Il coro nei complessi non serve solo a abbellire la melodia: ha piuttosto la funzione di rinforzarla, e spesso serve a marcare il passaggio dalla strofa al ritornello (o dal chorus al bridge).

Il caso dei Giganti, per molti versi unico, è efficace per spiegare questo punto. La cifra più caratteristica del gruppo viene alla ribalta a partire dal grande successo di «Tema». Il brano è costruito su quattro strofe, ognuna affidata a un diverso membro del gruppo, che svolge il «tema» enunciato all'inizio del brano:

Tema: un giorno qualcuno ti chiederà:
“Cosa pensi dell'amor?”

⁵⁷ Inclusi in: Nomadi, *Per quando noi non ci saremo*, Columbia CPSQ 530, 1967, 33 giri.

⁵⁸ I Giganti, «Tema» / «La bomba atomica», Rifi RFN 16144, 1966, 45 giri.

⁵⁹ I Giganti, «Proposta» / «La tomba dell'amore», Rifi RFN NP 16181, gennaio 1967, 45 giri.

Ogni membro della band ha dunque una sua personalità, una sua voce, un suo ruolo: una caratteristica «paradigmatica della loro immagine corale» (Fabbri 2014a, p. 51). Se i Giganti la esprimono musicalmente, questa idea delle quattro personalità diverse che contribuiscono al collettivo è quasi un *tòpos* della pubblicistica sui complessi italiani, e di quella sui Beatles da cui deriva.

“Com’è che voi [dell’Equipe 84], con dei caratteri evidentemente diversi, vi siete riuniti e vi trovate bene insieme?” [...] “Forse proprio perché siamo diversi: ognuno di noi è un tipo e tutti insieme formiamo un’equipe perfetta”.⁶⁰

Significati «comunitari» ben compatibili con la «musica nostra» sono veicolati anche dall’apparato iconografico, anch’esso debitore da quello dei Beatles e di altri gruppi inglesi, soprattutto. I complessi sono fotografati con gli strumenti (talvolta strumenti che diventano identificativi del gruppo: le chitarre Eko Rokes, ad esempio), o comunque tutti insieme, in atteggiamenti scherzosi di cameratismo. L’ideologia della «musica nostra», dunque, si rispecchia non solo nelle nuove pratiche di chi ascolta la musica, ma anche in quelle di chi la fa.

2. Fra «beat» e «folk»

2.1. Confusioni «beat»

L’etichetta oggi in uso per definire la musica di quegli anni, che copre all’incirca il campo della «musica nostra», è «beat» (talvolta resa dagli appassionati come *bitt*, per segnalare l’italianità del fenomeno). Franco Fabbri, analizzando i vari sottogeneri del «beat» oggi utilizzati nei siti specializzati e nelle pubblicazioni a tema, ha affermato che questa tassonomia non rispecchia l’uso sincronico degli anni sessanta, quando sarebbero state in uso espressioni più generiche, come «la musica dei complessi» – termine che rende conto della centralità dei nuovi gruppi, e del loro impatto (anche ideologico) sulla scena nazionale. L’etichetta «beat» è comunque comune su *Big* e *Ciao Amici* già intorno al 1965-1966 per

⁶⁰ Fabrizio Cerqua e Massimo Tosti, «Suoniamo come viviamo», *Ciao Amici*, a. 3, aprile 1965, pp. 34-37.

indicare non solo i complessi, ma in generale la musica giovanile. Il termine compare anche da prima sui quotidiani in riferimento alla musica inglese, come calco di «beat music», che definisce talvolta i Beatles e altre band della *British invasion* (Shuker 2005, p. 20).

«Beat» come etichetta di genere contiene anche un riferimento tecnico-formale: la centralità del «beat», ovvero della componente ritmica, riconosciuta a più riprese dai commentatori italiani come elemento distintivo. Il che suggerisce, ancora una volta, come queste musiche nascano, e vengano diffuse e fruite, almeno all'inizio, come *musiche da ballo*, e come l'elemento «moderno» venga ancora una volta ascritto al ritmo, secondo dinamiche ben consolidate: il «“beat”, cioè il ritmo scatenato» scrive il corrispondente da Londra dell'*Unità*, riportando l'articolo di una rivista inglese che ne avrebbe pronosticato il rapido declino.⁶¹ Secondo il batterista e giornalista Fabrizio Zampa, la «differenza tra la musica “beat” e quella tradizionale è nella ritmica», perché «la ritmica “beat” segna il tempo in “battere”», mentre nella «musica tradizionale, al contrario, il tempo viene segnato in levare».⁶² Secondo Boncompagni, «“beat”, tecnicamente parlando, è tutta la musica con una ritmica in “battere”», dunque «sono beat il rhythm & blues, il rock, il folk-rock e così via».⁶³ Queste spiegazioni, davvero molto comuni sulle riviste giovanili, sono – nel migliore dei casi – non particolarmente convincenti da un punto di vista musicologico. In realtà, convenzioni più ideologiche che non tecniche sono da subito collegate al termine «beat», e sono particolarmente rivelatrici dei processi che portano all'invenzione dei nomi dei generi e alla loro diffusione.

Per quanto, si legge su *Big*, «in Italia, nell'accezione comune, beat [significhi] musica inglese, “english sound”»,⁶⁴ l'etichetta non ha necessariamente una filiazione diretta dall'analogo britannico. Renzo Arbore, in una recente intervista a proposito di *Bandiera Gialla*, si è attribuito insieme a Boncompagni la paternità dell'etichetta e della diffusione del termine.

Non sapevamo come definire questa musica: allora si chiamava
yé-yé, era figlia del rock'n'roll, in America rientrava nella pop

⁶¹ Geo Moody, «La musica leggera torna agli anni '40», *L'Unità*, 9 dicembre 1964, p. 7.

⁶² Sergio Modugno, «Ma lo sanno cos'è il “beat”?», op. cit.

⁶³ «È in crisi? Oggetto: il beat», a. 2, n. 1, 4 gennaio 1967, pp. 46-47.

⁶⁴ *Ibidem*.

music, noi scartammo pop e io proposi a Gianni [Boncompagni] di rubare l'etichetta "beat". La beat generation era quella di Ferlinghetti, Kerouac. Telefonammo a Marcello Mancini, direttore della rivista musicale *Big* e lo sventurato ci disse sì.⁶⁵

Che la storia di Arbore sia o meno vera, suggerisce come la scelta dell'etichetta sovrapponga due riferimenti estetici e ideologici piuttosto lontani fra loro, anche geograficamente: la musica inglese della *British invasion*, e la Beat Generation americana. Quest'ultima arrivava in quegli anni in Italia attraverso le traduzioni di Fernanda Pivano: del 1964 è, per esempio, l'influente *Poesia degli ultimi americani* (Pivano 1964), un classico delle letture dei liceali più colti. Riferimenti a Kerouac e soci sono costanti sulle riviste giovanili: nel 1966 su *Big* Emanuela Moroli cura la rubrica fissa «Beat generation», e la rivista ospita anche almeno un intervento firmato dalla Pivano.⁶⁶ «Pensavamo che l'etimo "beat" fosse comune ai due termini»,⁶⁷ ha confermato Sergio Modugno. I legami con la Beat Generation, per quanto siano all'inizio della diffusione dell'etichetta piuttosto idealizzati, sortiscono comunque qualche effetto, se nel 1966 il cantautore «beat» Gian Pieretti accompagna tre performance italiane di Jack Kerouac a Milano, Roma e Napoli (Sisto 1982, p. 13). Per di più, «beat» è introdotto nell'uso come aggettivo più che come sostantivo, rispecchiando un processo piuttosto tipico della storia linguistica delle etichette di genere (Altman 2004a). «Lo accoppiavamo – dice ancora Modugno – a qualunque sostantivo per definire una cosa nuova. Musica beat, disco beat, moda beat, ragazza beat, ballo beat [...]».⁶⁸ Sull'onda di una fascinazione anglofila, «beat» diviene di fatto un termine ombrello per indicare una serie di fenomeni piuttosto eterogenei, non solo musicali, accomunati dall'essere – sostanzialmente – «alla moda», una «parola d'ordine di cui non era impellente ricercare il significato» (Sisto 1982, p. 9). Non mancano le pubblicità che sfruttano l'etichetta: la Proraso esalta i

⁶⁵ Silvia Fumarola, «50 anni di Bandiera Gialla: con la radio inventammo i giovani», *La Repubblica*, 13 ottobre 2015, www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2015/10/13/news/bandiera_gialla_50_anni_con_la_radio_inventammo_i_giovani_-124943913/?ref=HRERO-1; accesso: 1 novembre 2015.

⁶⁶ Fernanda Pivano, «La favola di Ginsberg», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, pp. 66-67.

⁶⁷ Sergio Modugno, «Anni '60. Io testimone oculare», op. cit.

⁶⁸ *Ibidem*. Si veda anche Rotondi 2010.

vantaggi di una «barbabeat», e il termine «beat» è usato, negli stessi mesi, per promuovere la birra Dreher.

La complessità dei significati associati con il concetto di «beat» è complicata dalla sua sovrapposizione con un'altra etichetta di genere in uso sulle riviste e nella comunità giovanile a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, con significato molto simile: «folk».

2.2. Il «folk italiano»

2.2.1. Due significati di «folk»: Leydi contro Dylan

All'inizio degli anni sessanta il concetto di «folk» in Italia è monopolio dell'élite politicizzata che fa capo al Nuovo Canzoniere Italiano. Intorno al 1965-66 troviamo il termine in contesti giovanili e popular, per indicare all'incirca quello che è definito dalle etichette di «beat» e «musica nostra». Come e quando è avvenuto questo scivolamento di significato?

Il Folk Festival di Torino del 1965 (CAPITOLO 8.2.2) rappresenta un momento importante nella storia della ridefinizione del concetto. Intanto, perché la sua organizzazione non scaturisce da ambienti della borghesia intellettuale, ma da un milieu giovanile, universitario, non estraneo ai salotti buoni della sinistra cittadina ma con ambizioni diverse.⁶⁹ Il buon riscontro di presenze, nonostante il maltempo rovini la prevista «kermesse» domenicale in un parco pubblico della cintura, aumenta ancora nella seconda edizione, e così l'interesse dei media (anche generalisti) per la manifestazione. Lo stesso termine «folk revival», che compare con maggiore frequenza proprio in questi anni,⁷⁰ descrive più spesso il crescente interesse del pubblico giovanile per queste musiche – fenomeno di cui il Folk Festival è più una diretta conseguenza di quanto non sia una causa – che non l'azione culturale dei revivalisti del NCI. Leydi, nella sua recensione alla prima edizione della rassegna torinese nel settembre del 1965, raccontava quasi con stupore l'interesse con cui i giovani torinesi avevano certificato il boom del folk, paragonando il momento storico a quello del «dixieland revival», e in generale alla scoperta del jazz nel

⁶⁹ Rimando ancora, sul Folk Festival, a Tomatis 2016c.

⁷⁰ Leydi lo usa, ad esempio, a proposito del programma del Folk Festival: Leydi 1965b; CAPITOLO 8.2.2.

dopoguerra, di cui lui stesso era stato fra i protagonisti come critico e animatore.

Un teatro di duemila posti pieno all'inverosimile per due sere (e la folla tumultuante degli esclusi agli ingressi vigilati dalla polizia), un entusiasmo e un calore che forse neanche il "Cantagiorno" può vantare, un'atmosfera generale da concerto di jazz dei bei tempi delle prime visite in Armstrong e di Ellington in Italia. Sul palcoscenico, oggetto di tanto interesse, non divi del cinema o della TV, non Rita Pavone o Celentano, ma un gruppo di mondine vercellesi, una casalinga astigiana di settantasei anni, un cantastorie siciliano, i "folksingers" del Nuovo Canzoniere Italiano, una cantante israeliana specializzata in canzoni yemenite, il gruppetto dei più aggressivi e provocatori interpreti della nuova canzone sociale. [...]
Sembrava di essere ritornati agli anni del dopoguerra, agli anni della grande passione per il jazz quando i giovani erano vivi e tumultuosi, ansiosi di novità e di emozioni, tesi a cercare al di là delle consuetudini e degli schemi qualcosa in cui riconoscersi.⁷¹

Il significato di «folk», per gli studenti universitari che organizzano la rassegna torinese, si situa da qualche parte in un triangolo i cui tre vertici sono rappresentati dai tre «filoni» che compaiono nel programma: «nuova canzone» (ovvero, il filone dei nuovi autori politici), «revivalisti» (ovvero i ricercatori-musicisti del NCI), e «informatori» (al primo Folk Festival si esibiscono, caso più unico che raro, Palma Facchetti e Teresa Viarengo). Ma c'è una diversa idea di «folk» che si sta affermando presso quello stesso pubblico che affolla il Festival, e che è molto più prossima a quella musica «yé-yé» che Leydi critica apertamente. Seguendo le geografie dell'industria musicale globalizzata, in quegli stessi anni sta arrivando in Italia come «folk» quello di musicisti come Bob Dylan, Barry McGuire e Donovan. Questa oscillazione del concetto, e la sua affermazione nell'uso in un senso «debole», non (troppo) politicamente connotato e soprattutto non legato all'idea di un'alterità culturale, anticipa alcune tendenze degli anni a venire. Il pubblico giovanile, cioè, fruisce le musiche diffuse nell'ambito del «folk revival», anche quelle del NCI, come musiche *popular*, indipendentemente dal discorso scientifico e metodologico che ne informa la «riproposta».

⁷¹ Roberto Leydi, «I nemici dello ye-ye», *L'Europeo*, 19 settembre 1965, pp. 74-75.

Uno degli obiettivi del NCI è allora quello di rivendicare l'originalità dei caratteri del movimento revivalistico italiano, contro il rischio della sua «mondanizzazione» e riduzione a «mero fenomeno commerciale» (Leydi 1965b). Il «nuovo interesse per il mondo popolare come manifestazione di una situazione politica e culturale» (*ibidem*) che si registra in Italia in quegli anni, cioè, deve essere tenuto ben distinto dalle mode che provengono d'oltreoceano. Anche per questo, probabilmente, il termine «folk revival» e il riferimento agli Stati Uniti non appaiono spesso negli interventi «seri» del NCI in questi anni, circostanza che cela l'influenza che il movimento revivalistico americano esercitava e aveva esercitato su quello italiano. Nell'analisi che di quella stagione fa Leydi in *Il folk music revival* (1972) i debiti verso Lomax e i folkloristi angloamericani sono definitivamente chiariti, anche per quanto riguarda il ruolo centrale attribuito al canto sociale,⁷² e la definizione di «folk revival» è infine sdoganata anche in riferimento all'azione del NCI.⁷³ Ma, negli anni che passano fra il Folk Festival e *Il folk music revival*, il «folk» si è ormai codificato come genere con convenzioni certo non previste né gradite dai futuri maestri dell'etnomusicologia italiana, all'interno del vasto campo delle musiche giovanili.

Paradossalmente, il modello del folk revival americano costituisce la base di entrambe le interpretazioni di «folk». Si ripropone allora, anche in Italia, quel confronto ideologico sul «vero» folk che attraversava negli stessi anni il movimento revivalistico statunitense, e che ha nella partecipazione di Dylan al Festival di Newport nel 1965 il suo simbolico momento di rottura. L'ala più consapevole e politicizzata (che fa capo idealmente al NCI) sposa la visione «purista» e più esplicitamente *politica* del folk acustico di Pete Seeger e, nel Regno Unito, di Ewan McColl (che è al Folk Festival di Torino del 1966 con la moglie Peggy Seeger e parte del London Critics Group). Dal canto loro, i giovani italiani ascoltano e apprezzano (anche) il folk che Leydi e compagni ritengono

⁷² Leydi (1972, p. 31) cita ad esempio Irwin Silber nel programma del Newport Folk Festival del 1965: «La rivoluzione della canzone di protesta e di critica sociale è inseparabile dal *folk song revival*».

⁷³ A riprova di ciò, il saggio di Sandra Mantovani sui «modi interpretativi del canto popolare» incluso nel libro di Leydi impiega più volte l'espressione «folk revival» in riferimento all'Italia, ma nell'intervento originale del 1965, di cui il saggio è una rielaborazione, il termine non compariva (Mantovani 1966; 1972).

«commerciale», ma collegano il termine «folk» con poetiche e aspettative differenti.

Ancora una volta, il leggero ritardo con cui le musiche americane arrivano nel nostro paese si traduce in alcune sostanziali differenze nella loro ricezione. Se si confrontano le cronologie, si può verificare come Dylan cominci a essere piuttosto noto in Italia come esponente del «folk» *dopo* la cosiddetta «svolta elettrica» del luglio 1965. Un articolo su *Ciao amici*, nell'ottobre di quell'anno, lo presenta attraverso un'interessante sovrapposizione di categorie.

Se oggi nel mondo, ed anche in Italia, si parla con tanta insistenza di musica folkloristica il merito è suo. Negli Stati Uniti vendono i suoi dischi con lo slogan "Siate diversi. *Lui* lo è". [...]

Certo la musica folkloristica non è nata con Bob Dylan ma è stata la sua genialità a farle assumere una funzione d'avanguardia. [...] In cerca di altri sbocchi per la sua musica ha inventato il *folk rock*, un nuovo sound dove è riuscito a fondere l'essenza del folklore e il significato profondo dei suoi testi con il suono degli amplificatori e delle chitarre elettriche. [...] ⁷⁴

Il sociologo Andrea Cossu, nel suo libro sulla «performance dell'autenticità» in Dylan, ha ben descritto il passaggio (tutt'altro che rapido e lineare) attraverso cui una «retorica dell'autenticità» completamente nuova viene prodotta intorno a Dylan dopo la celebre performance di Newport, soprattutto attraverso i successivi tour dal vivo con la band elettrica (Cossu 2012, p. 34). I primi articoli sulla stampa italiana, che datano all'ottobre del 1965 il lancio di Dylan sul mercato nazionale, fotografano bene un momento di quel processo in cui il musicista entra come «rispettato artista folk» (p. 66) per uscirne come star internazionale di un genere diverso. E tuttavia, nella sua ricezione da parte del pubblico italiano (e del pubblico giovane in particolare) non esiste alcuna «svolta elettrica», non esiste una diversa «retorica dell'autenticità», un «prima» e «dopo» Newport, o un dibattito in merito. Dylan arriva già come icona del rock, le sue canzoni si diffondono in Italia *contemporaneamente* alle versioni dei Byrds e di altri gruppi di «folk rock», e sono indirizzate al medesimo target

⁷⁴ R.C. [Roberto Campo?], «Il duro mestiere di vivere», *Ciao Amici*, a. 3, n. 13, 1 ottobre 1965, pp. 46-48. Enfasi in originale.

giovanile.⁷⁵ I servizi che escono sulle riviste e sui giornali menzionano sì il legame di Dylan con la «musica folkloristica», ma si accompagnano al repertorio iconografico del Dylan elettrico. Il citato pezzo su *Ciao amici*, ad esempio, è illustrato con scatti tratti dalla celebre session fotografica di *Bringing It All Back Home* (uscito nel marzo del 1965), in seguito divenuti iconici. Dylan vi compare al pianoforte, e in uno, a tutta pagina, con una Fender Stratocaster a tracolla e un grosso amplificatore sullo sfondo. È il Dylan *hip* con gli occhiali da sole, che «veste sempre blue jeans e camicia, alti stivaletti e non si pettina mai!»,⁷⁶ non il Dylan con la chitarra acustica e la camicia sbottonata, campione del folk revival al Village. Presentato come un «artista», «diverso», a cui «quando canta [...] capita di piangere, e la gente non capisce»⁷⁷ – cioè, attraverso le strategie di autenticazione che erano state pochi anni prima dei cantautori – Dylan non ha bisogno di essere la voce del Movimento, l'ultimo anello della catena del *folk process* per essere «autentico» agli occhi del pubblico italiano.

Dylan è anche l'anello di congiunzione fra il concetto di «folk» e quello di «beat», «il ponte di passaggio fra il “folk revival” e il “beatnikismo”»,⁷⁸ e il fulcro dei malintesi circa il legame della musica giovanile inglese con la Beat Generation americana. Da subito, al suo passaggio europeo del 1966, è presentato come «il poeta del beat»,⁷⁹ ma la sua musica – tanto per i temi di protesta quanto per il sound – può rientrare tanto nel «folk» quanto nel «beat», oltre che nel grande calderone della «musica nostra».

Sul fronte interno al NCI e negli ambienti più politicizzati, al contrario, l'eco del dibattito successivo a Newport, così come le contestazioni a Dylan e le accuse di essersi «venduto», non passano inosservate. Dylan, del resto, era oggetto di attenzione da sinistra già da prima: sull'*Unità* Leoncarlo Settimelli aveva collocato il suo percorso artistico nella linea politica delle «canzoni

⁷⁵ Si veda ad esempio: Emio Donaggio, «I Beatles cambiano stile e si ispirano a Bob Dylan», *Stampa Sera*, 23-24 ottobre 1965, p. 13.

⁷⁶ R.C., op. cit.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Roberto Leydi, «Contestazione di consumo», *Linus*, a. 8, n. 10, ottobre 1972, pp. 61-62.

⁷⁹ «È passato e ha lasciato il segno», *Ciao Amici*, a. 4, n. 12, 3 giugno 1966, pp. 38 e sgg.

dell'altra America»,⁸⁰ e Daniele Ionio – pur riconoscendo in lui dei «limiti ideologici» evidenti⁸¹ – in quello della «nuova canzone» (il termine non è casuale) americana. Quando Dylan viene fischiato a Londra, alla prima del suo tour europeo, il corrispondente si chiede se non abbia davvero smesso di «protestare», avendo dato spazio nel set del concerto, appunto, «alle sue ultime canzoni “beat”». ⁸²

Ancora negli anni successivi al 1968 si registra una diffidenza nei confronti di Dylan da parte di quello stesso milieu culturale: in sostanza, Dylan è troppo «creatore» – per usare la definizione di Leydi⁸³ – per essere dentro il *folk process*, oltre a essere troppo «beat» o (dopo la svolta elettrica) «rock» per essere autenticamente «folk».

Le sue canzoni sono state salutate da alcuni come capolavori di poesia. Anche se a noi paiono sostanzialmente modeste non possiamo negare che in esse ci sia una certa qualità comunicativa contemporanea e uno stile riconoscibile unitario.⁸⁴

Riflessioni del genere sono piuttosto comuni anche intorno al 1965-66,⁸⁵ ma non sembrano avere particolare impatto sulla definizione di un «folk italiano», giovanile e di successo, a partire dal 1966. Nello stesso anno, comunque, Alessandro Portelli non ha difficoltà nell'ammettere il ruolo positivo del Kingston Trio nel popolarizzare il folk anche attraverso i mezzi di comunicazione di massa, pur rilevando una mancanza di quella «carica di autenticità» e del «messaggio» che ne aveva caratterizzato i predecessori (Portelli 1966, p. 24). Lo stesso Dylan è citato come «espressione più autentica e coraggiosa della nuova generazione», per quanto i suoi «più recenti esperimenti [abbiano] un significato inferiore rispetto alla prima produzione» (p. 27).

⁸⁰ L.S. [Leoncarlo Settimelli?], «Cantano le canzoni dell'altra America», *L'Unità*, 28 ottobre 1965, p. 11.

⁸¹ Daniele Ionio, «Rapporti tra jazz e canzone in America», *L'Unità*, 21 novembre 1965, p. 14.

⁸² Geo Moody, «Dylan non protesta più?», *L'Unità*, 24 maggio 1966, p. 9.

⁸³ Roberto Leydi, «Contestazione di consumo», op. cit.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Rimando, a titolo esemplificativo, all'antologia di commenti sul Folk Festival di Torino da me curata (Tomatis 2016c).

2.2.2. La «moda del folk»

Il complesso processo attraverso cui Dylan rinegozia la propria «autenticità» nei concerti del 1965 e 1966 non riguarda allora i suoi emuli italiani. Questi possono contare, nel 1966, su un concetto di «folk» già svincolato da qualunque legame con il *folk process*, con connotazioni prevalentemente americane, e con caratteri già ampiamente stilizzati nelle convenzioni formali, a partire dal sound e dai giri armonici, fino alle regole prossemiche e comportamentali. È in questo contesto che le riviste giovanili annunciano la nascita del «folk italiano» nell'autunno del 1966.

«Beat» e questo significato di «folk» sono in realtà piuttosto prossimi in questo momento: «alla ricerca di un beat italiano i Nomadi hanno scelto la via del folk», scrive Gianni Minà su *Big*,⁸⁶ e «Esplode il folk italiano» è lo slogan scelto per la pubblicità di «Noi non ci saremo» (FIGURA 9.2).⁸⁷ Si noti che l'etichetta dei Nomadi è la Columbia, la stessa dei Byrds e di Dylan. Il brano, scritto da Guccini, rivela la sua parentela con il «folk» americano già dalle prime misure, con un arpeggio di chitarra a dodici corde che richiama quello di «Mr. Tambourine Man» dei Byrds, e un testo post-apocalittico che deve molto a «Eve of Destruction» di Barry McGuire, successo dell'anno precedente. Anche alcuni futuri esponenti della «canzone d'autore» rientrano in pieno in queste categorie: Tenco è un «cantante folk», o «beat», nel modo in cui negli stessi anni lo è Dylan, e lo stesso discorso vale per Lucio Dalla o Francesco Guccini: *Folk Beat n. 1* è il titolo del suo primo disco.⁸⁸

La sincronia con cui le riviste musicali cominciano a parlare di «folk italiano» suggerisce ancora una volta un'azione coordinata da parte della discografia. Al Festival delle Rose, nell'autunno, di quell'anno partecipano «cinque o sei» motivi di «ispirazione folk»,⁸⁹ fra cui «Brennero '66» dei Pooh,⁹⁰ «C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones» cantata da

⁸⁶ Gianni Minà, «Alla ricerca di un beat italiano i Nomadi hanno scelto la via del folk», *Big*, a. 2, n. 11, 18 marzo 1966, pp. 26-29.

⁸⁷ I Nomadi, «Noi non ci saremo» / «Un riparo per noi», Columbia SCMQ 7021, 1966, 45 giri. Secondo le date delle matrici, il disco è inciso il 7 settembre 1966.

⁸⁸ Francesco [Guccini], *Folk Beat n. 1*, La Voce del Padrone PSQ 027, 1967, 33 giri.

⁸⁹ Guglielmo Sanvito, «Nasce il folk italiano», *Ciao Amici*, a. 4, n. 37, 19 ottobre 1966.

⁹⁰ I Pooh, «Brennero '66» / «Per quelli come noi», Vedette VVN 33121, 1966, 45 giri.

Gianni Morandi,⁹¹ «Quand'ero soldato» di Lucio Dalla (in coppia con Paul Anka),⁹² e «Chitarre contro la guerra» di Umberto,⁹³ cantata e incisa anche da Carmen Villani.⁹⁴ Umberto (al secolo Umberto Napolitano) presenta il brano anche al Folk Festival di Torino poco prima, in settembre. Su *Big* si rileva con entusiasmo la novità delle proposte.⁹⁵



FIGURA 9.2. «Esplode il folk italiano», pubblicità su *Ciao amici*.

«Chitarre contro la guerra» è un brano piuttosto ingenuo, che si riallaccia direttamente ai temi pacifisti del coevo folk americano, fin dal testo che evoca Bob Dylan e propone un centone di brani suoi e altrui. È cioè una di quelle «meta-canzone» tipiche della prima fase dell'importazione delle nuove mode musicali.

[strofa]
 Ehi amico Bob che canti da laggiù
 le tue canzoni arrivan fino a noi
 ma le parole volano nel vento
 non copre una chitarra il tuono dei cannoni

⁹¹ Gianni Morandi, «C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones» / «Se perdo anche te», RCA PM3375, ottobre 1966, 45 giri.

⁹² Lucio Dalla, «Quand'ero soldato» / «Tutto il male del mondo», Arc AN 4101, 1966, 45 giri.

⁹³ Umberto [Napolitano], «Chitarre contro la guerra» / «Che ragioni come te», Jolly j 20385, 1966, 45 giri.

⁹⁴ Carmen [Villani], «Mille chitarre contro la guerra» / «Ti prego resta qui con me», Bluebell BBo3161, 1966, 45 giri.

⁹⁵ Sergio Modugno, «Tre "bombe" così. E chi se le aspettava», *Big*, a. 2, n. 43, 26 ottobre, pp. 8-11.

Il successo maggiore fra i brani usciti nell'autunno del 1966 lo riscuote però il brano di Morandi, scritto da Mauro Lusini (con testo di Migliacci), che invece di Dylan cita nel testo e nel titolo Beatles e Rolling Stones, facendone un simbolo dell'identità giovanile. Il fatto che Morandi, *teen idol* che ha venduto oltre un milione di copie con «In ginocchio da te» l'anno precedente (De Luigi 2008, p. 30) e che nello stesso 1966 trionfa a *Canzonissima* e *Cantagiro* registri un brano con riferimenti diretti al Vietnam e alla morte di soldato americano segna il definitivo ingresso di canzoni a tema «impegnato» nel mainstream italiano. Sia «C'era un ragazzo» che «Brennero '66» dei Pooh vengono anche censurate dalla Rai, che costringe a modificarne alcuni versi.⁹⁶ Come conseguenza, i due brani si guadagnano l'attenzione dell'*Unità*,⁹⁷ e sono oggetto di un'interrogazione parlamentare da parte del PCI.⁹⁸ Morandi viene anche attaccato dalla stampa di destra: *Il giornale d'Italia* gli attribuisce «simpatie cinesi», e il *Tempo* parla di «palcoscenico [del Festival delle Rose] che si trasforma in una cellula».⁹⁹ In realtà, il brano è ben compatibile con l'ideologia apartitica delle riviste giovanili di quegli anni: la «politica bianca o rossa non c'entra», scrive Sergio Modugno su *Big*. «Si tratta di un ragazzo che muore e per di più americano. Non si tratta di una protesta politica, ma solo di un no alla guerra che non piace né ai bianchi né ai rossi».¹⁰⁰

Anche Celentano si iscrive in questa linea con due singoli del 1966, destinati a diventare due dei suoi brani più iconici: «Il ragazzo della via Gluck»¹⁰¹ (che partecipa a Sanremo) e «Mondo in Mi 7^a».¹⁰² In entrambi i brani non è difficile riconoscere la filiazione da un certo gusto americano. «Mondo in Mi 7^a» si sviluppa su un unico accordo (quello, appunto, enunciato dal titolo) per una durata di oltre sei minuti, in un *talkin' blues* di evidente ispirazione

⁹⁶ «Brennero '66» divenne, per l'occasione, «Le campane del silenzio».

⁹⁷ L.S. [Leoncarlo Settimelli], «La TV censura la canzone sul Vietnam», *L'Unità*, 12 ottobre 1966, p. 7.

⁹⁸ L.S. [Leoncarlo Settimelli], «Alla Camera la censura di Morandi», *L'Unità*, 15 ottobre 1966, p. 11.

⁹⁹ Un florilegio dei commenti è in: L.S. [Leoncarlo Settimelli], «Morandi all'“indice” (non per il pubblico)», *L'Unità*, 14 ottobre 1966, p. 9.

¹⁰⁰ Sergio Modugno, «Tre “bombe” così. E chi se le aspettava», op. cit.

¹⁰¹ Adriano Celentano, «Il ragazzo della via Gluck» / «Chi era lui», Clan Celentano ACC 24032, 1966, 45 giri.

¹⁰² Adriano Celentano e I Ribelli, «Mondo in Mi 7^a» / «C'è una festa sui prati», Clan Celentano ACC 24040, 1967, 45 giri.

dylaniana.¹⁰³ Insieme al gusto per tematiche impegnate, si codifica anche un sound «folk», basato soprattutto su un certo tipo di accompagnamento di chitarra. Le versioni su disco di buona parte delle ultime canzoni citate hanno come introduzione il suono di una chitarra a dodici corde acustica, arpeggiata («Brennero '66», «C'era un ragazzo...»,¹⁰⁴ «Il ragazzo della via Gluck»), o in *strumming* («Chitarre contro la guerra» fatta da Umberto), o di una dodici corde elettrica (come in «Noi non ci saremo» e altri brani dei Nomadi, e in «Chitarre contro la guerra» nella versione della Villani). La chitarra a dodici corde – strumento professionale fino a quel momento – entra in produzione nella versione acustica da parte della Eko dopo il 1964, diffondendosi anche nel nostro paese.¹⁰⁵ La centralità della chitarra nell'immaginario del «folk» è tale anche nell'iconografia: sulla copertina del grande successo «Nessuno mi può giudicare», che Caterina Caselli porta a Sanremo nel 1966 e che è associata nei mesi successivi al «folk» e al «beat», la cantante è ritratta con una chitarra a tracolla.¹⁰⁶ La chitarra, tuttavia, è assente nell'arrangiamento del pezzo (o, se è presente, è mixata in modo che non sia percepibile).

«Folk italiano» sembra allora alludere, nel momento della sua definizione nell'autunno del 1966, a un sound fatto di chitarre acustiche e elettriche cristalline e riverberate, con presenza centrale di basso e batteria nell'arrangiamento e, in stretta correlazione con queste convenzioni formali, a testi «impegnati». Queste canzoni, mentre ottengono il favore del pubblico, vengono criticate da destra perché «cinesi» e «protestatarie», e da sinistra come non autentiche, versioni «mondane» del folk controllate dall'industria discografica, un folk «venduto al capitale», nella definizione di Ivan Della Mea (citato in Bermani 1997, p. 102). Anche Umberto Simonetta (intellettuale di

¹⁰³ Un'esibizione live dello stesso anno conferma la suggestione anche per quanto riguarda la performance. *Doc*, speciale Tg1:

www.youtube.com/watch?v=rXB61Z_2Wr4; accesso 2 novembre 2015.

¹⁰⁴ La Discografia della Canzone Italiana riporta due versioni di «C'era un ragazzo...», una precedente al successo al Festival delle Rose, con diversa interpretazione di Morandi e diverso arrangiamento di Morricone, diverso numero di matrice ma uguale numero di catalogo. L'edizione nota, tratta dal 45 giri, è ragionevolmente la seconda: non è stato possibile reperire la prima stampa del disco, subito ritirata dal commercio.

¹⁰⁵ «The Eko Rangers Series», www.fetishguitars.com/eko/eko-ranger; accesso: 4 novembre 2015.

¹⁰⁶ Caterina Caselli, «Nessuno mi può giudicare» / «Se lo dici tu», CGD N 9608, 1966, 45 giri. In questa versione la Caselli ha una chitarra elettrica. Altrove è anche ritratta con la chitarra acustica.

sinistra, ma esterno al NCI), in un aspro articolo su *Linus*, invita a diffidare da queste canzoni, che sono «né più né meno [che] la satira del regime con il beneplacito dell'autorità».¹⁰⁷ Gli argomenti che caratterizzano queste critiche sono ben coerenti con gli atteggiamenti degli intellettuali italiani nei confronti della «canzone di consumo», già identificati per il decennio precedente.

2.3. Linee verdi, rosse, gialle: «impegno» a confronto

2.3.1. Verdi contro gialli

Lungi dall'essere una semplice imitazione modaiola del gusto straniero, l'apparire di canzoni «di protesta» nei primi posti della classifica italiana è ben compatibile con i richiami al collettivo comuni tanto ad alcuni brani della «musica nostra», quanto alla retorica delle riviste giovanili. Quello che ancora manca è una formalizzazione esplicita di questa tendenza: ci pensa, nel 1966, Mogol.

Mogol, alias Giulio Rapetti, nel 1966 è uno dei maggiori parolieri in attività. Figlio d'arte,¹⁰⁸ Mogol firma negli anni precedenti – come reale autore o come prestanome – brani di successo per molti cantanti e cantautori. In epoca beat ha scritto canzoni per i Rokes, la Caselli e molti altri, e tradotto brani di Dylan (la sua versione di «Blowin' in the Wind» è nel repertorio di Tenco nel 1964). A partire da questi brani Mogol può teorizzare una «Linea verde» della canzone, il cui obiettivo è superare la «*pars destruens* della denuncia e della protesta, esaltando i valori della fratellanza non violenta e di un solidarismo pacifista» (Salvatore 1997, p. 81). La presentazione del manifesto della Linea verde avviene tramite un lungo articolo di Sergio Modugno sulle pagine di *Big* nell'ottobre del 1966, in precisa coincidenza con il lancio promozionale del «folk italiano».¹⁰⁹ La Linea verde, coerentemente con i discorsi ricorrenti della stampa giovanile, si richiama al pacifismo, alla non violenza e a valori solidaristici compatibili con la morale cattolica: «non è una carboneria, né una massoneria» spiega Modugno, ma si tratta in fondo di «alcuni dei principi fondamentali del Cristianesimo». Più che la protesta, la Linea verde si propone

¹⁰⁷ Umberto Simonetta, «Dimensioni della protesta», *Linus*, a. 3, n. 23, febbraio 1967.

¹⁰⁸ Il padre Mariano, oltre a essere dirigente della Ricordi, ha scritto i testi di numerosi classici della canzone italiana con lo pseudonimo di Calibi.

¹⁰⁹ Sergio Modugno, «La linea verde», *Big*, a. 2, n. 42, 19 ottobre 1966, pp. 8-11.

allora di cantare «speranza, fiducia, solidarietà», e può essere sintetizzata come «speranza in un avvenire migliore, in una fratellanza universale tra i giovani, solidarietà tra quelli che la pensano così e che non la pensano così». ¹¹⁰ I campioni di questa «controprotesta» sono i Rokes, Patty Pravo, Lucio Battisti (con cui Mogol collabora da poco), i Dik Dik, e Celentano. ¹¹¹ È in particolare «Uno in più» di Riki Maiocchi ¹¹² (musica di Battisti, testo dello stesso Mogol), uscita in settembre, a essere eletta come canzone simbolica della nuova ideologia solidaristica. Il ritornello chiarisce come, fra gli elementi distintivi della Linea verde, ci sia quella retorica del «noi» che è stata prima riconosciuta come tipica della musica dei complessi.

[ritornello]
E così / tu sarai
uno in più / con noi.

Modugno conclude tuttavia la presentazione con il timore che «del movimento si possa fare una speculazione commerciale». ¹¹³

La stessa preoccupazione è fra le cause della risposta che a Modugno e Mogol rivolgono, sempre su *Big*, alcuni musicisti: Luigi Tenco, Sergio Bardotti, Gianfranco Reverberi, Lucio Dalla, oltre al giornalista Piero Vivarelli. Alcuni di questi si erano già resi protagonisti, qualche mese prima, di un «manifesto della musica nuova» promosso da Vivarelli con Dalla e Bardotti, che è utile riproporre:

1. Oggi non basta più saper scrivere o interpretare una canzone; bisogna vedere come.
2. Noi attingiamo alla tradizione, ma non la rispettiamo
3. Una tradizione è valida solo quando si evolve. Altrimenti interessa i musei.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Celentano prima scrive alla rivista per chiedere di non essere associato alla Linea verde ma, dopo la replica di Mogol alla Linea gialla, ri-scrive esprimendo la sua adesione: Adriano Celentano, «Adriano ci ripensa», *Big*, a. 2 n. 45, 9 novembre 1966, pp. 64-65.

¹¹² Riki Maiocchi, «Uno in più» / «Non buttarmi giù», CBS 2388, settembre 1966, 45 giri.

¹¹³ Sergio Modugno, «La linea verde», op. cit. Cosa che in effetti succede poco dopo: L'etichetta «Linea verde» è usata per esempio da Ricordi in alcune sue pubblicità: «È un linea verde» si dice di Neil Diamond, per pubblicizzare il suo singolo «Solitary Man», poco dopo l'articolo di Modugno.

4. La canzone è una cosa viva, ma per essere tale deve guardare al domani e non a ieri.
5. Nel 1966 il nazionalismo musicale è un nonsenso, sia da un punto di vista storicistico che dello stile
6. Vogliamo essere onesti con il pubblico e pertanto dargli tutto quanto c'è di più attuale, vivo, impegnato e divertente
7. I “mostri sacri” non ci fanno paura.
8. Siamo, senza alcuna riserva, decisamente contro tutti quelli che non la pensano come noi
8. Prima che qualcun altro ce lo dica, riconosciamo subito da soli di aderire a quella “tendenza” che, partendo da Ray Charles, passa attraverso i Beatles e Bob Dylan.
10. Il nostro modo di pensare alla musica è anche il nostro modo di vivere.
11. Noi crediamo nei giovani e lavoriamo per loro
12. Si può essere vecchi anche a 18 anni.
13. Il “blues” non è solo una base, ma soprattutto una fede.
14. Noi cerchiamo il disprezzo di tutti quelli che non la pensano come noi... del resto è abbondantemente contraccambiato.¹¹⁴

Con tono altrettanto aspro, e analogo richiamo allo «spirito autentico del movimento [beat]» (Salvatore 1997, p. 81), i firmatari della lettera teorizzano ora una «Linea gialla» in opposizione a quella verde. Contestano che «i motivi della protesta dei giovani» si siano «esauriti», e tirano in ballo dal Vietnam alla «mentalità nazista» della Rivoluzione Culturale cinese, ma rimandando al mittente ogni accusa di marxismo: «Fra di noi – dicono – c'è chi è marxista e chi non lo è. Ma tutti ci troviamo d'accordo su un minimo denominatore di buonsenso».¹¹⁵

Perché dunque la linea verde? A cosa serve? E soprattutto a chi serve? La risposta ci sembra abbastanza semplice. Serve a chi vuole intorbidare le acque o per cause bassamente pubblicitarie o comunque speculative. [...] Per questo le linee verdi oltre a non interessarci, ci preoccupano [...].
Noi nella pace e nella libertà non vogliamo “sperare”, ma preferiamo lottare, per ora su una trincea fatta di splendide e significative note [...].¹¹⁶

Lo scontro è anche descritto come un'opposizione fra Milano (dove agisce Mogol) e Roma, dato che buona parte dei musicisti coinvolti appartengono alla Rca. Mogol risponde all'attacco chiarendo alcuni punti e affermando che la

¹¹⁴ «Il manifesto della musica nuova», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, p. 7.

¹¹⁵ Luigi Tenco, Sergio Bardotti, Lucio Dalla, Gianfranco Reberberi, Piero Vivarelli, «Speranza? Ma facciamo il piacere», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, p. 9.

¹¹⁶ *Ibidem*.

«filosofia beat» non è rinnegata dalla linea verde, ma ne rappresenta il punto di partenza: «La linea verde è per noi il perfezionamento della filosofia beat, più amore in senso universale». ¹¹⁷ La polemica si placa in un paio di numeri, ma il tema rimane di stretta attualità, come si vedrà nel CAPITOLO 10.

2.3.2. La Linea rossa

Intanto, a testimonianza di come le uscite di Mogol fossero prese molto sul serio, la tassonomia cromatico-politica è completata dalla «Linea rossa», che viene formalizzata in opposizione *esplicita* alle altre due da parte del NCI, contro il pacifismo generico e il solidarismo non politicamente schierato. Una «proposta di foglio volante», a cura del NCI e che risale al gennaio del 1967, specifica le coordinate politiche del progetto.

La linea rossa divide
I padroni da noi
Gli obiettori dai disertori [...]
le marce della pace dallo sciopero generale [...]
i Kennedy dai Rosenberg [sic] [...]
Luther King, premio Nobel da Malcom X [sic], assassinato [...]
Joan Baez [sic] da Giovanna Marini [...]
Il ragazzo della via Gluck dall'Ardizzone.¹¹⁸

Nello stesso 1967 le Edizioni del Gallo lanciano la serie di 45 giri Linea rossa, oltre a un bollettino dallo stesso titolo. Fra primi musicisti che incidono per la nuova collana ci sono Rudi Assuntino,¹¹⁹ Gualtiero Bertelli e Luisa Ronchini,¹²⁰ Giovanna Daffini,¹²¹ Paolo Ciarchi,¹²² Michele Straniero,¹²³ Ivan Della Mea,

¹¹⁷ Mogol per la Linea Verde, «Quelli di Roma non hanno capito», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, p. 9.

¹¹⁸ Citata in Bermani 1997, p. 103.

¹¹⁹ Rudi Assuntino, «E lui ballava» / «Stornelli presidenziali», Linea rossa LR 45/1, 1967, 45 giri.

¹²⁰ Gualtiero Bertelli e Luisa Ronchini, «Tera e acqua» / «A Porto Marghera», Linea rossa LR 45/2, 1967, 45 giri.

¹²¹ Giovanna Daffini, «Festa d'aprile» / «Ama chi ti ama», Linea rossa LR 45/4, 1967, 45 giri.

¹²² Paolo Ciarchi, «Una cosa già detta» / «Piccolo uomo», Linea rossa LR 45/5, 1967, 45 giri.

¹²³ Michele L. Straniero, «Preghiera del marine» / «La révolution» [sic], Linea rossa LR 45/6, 1967, 45 giri.

Giovanna Marini,¹²⁴ e – più avanti – Paolo Pietrangeli.¹²⁵ Sono praticamente tutti nomi associati alla «nuova canzone» negli anni precedenti (CAPITOLO 8.2.2): in tal senso, la Linea rossa è il proseguimento di quel filone di nuove composizioni politiche. La novità sostanziale è nel taglio ideologico, che dalle convenzioni della «nuova canzone» muove in una direzione decisamente populista e giovanilista, e molto meno rigorosa e intellettualistica. L'operazione si pone piuttosto nel solco già tracciato dal Cantacronache, rivalutando l'idea di opporsi alla «musica di consumo» usando «le sue stesse armi»: la scelta del 45 giri, per giunta con grafiche piuttosto «pop» e colorate, su vinile più economico, con busta semplice contrasta nettamente con lo stile dei Dischi del Sole in quegli anni.¹²⁶

Il target giovanile è confermato dalle scelte musicali. I primi dischi presentano, su uno dei due lati, un brano arrangiato in uno stile che vorrebbe suonare «beat», mentre l'altro è solitamente più acustico. È il caso, ad esempio, del pezzo-manifesto della collana, «La linea rossa», cantato da Giovanna Marini, che esplicita le sue intenzioni polemiche contro la Linea verde e il folk «commerciale»: «la libertà [...] / ora fa parte della prosa della canzone d'attualità», canta la musicista. Può essere utile osservare il brano più da vicino.

[ritornello]
 La pace, l'amore, la
 giustizia, la verità
 siamo d'accordo
 son belle cose ma
 si deve andare più in là
 si deve andare più in là
 la Linea Rossa
 è sempre andata più in là.

[strofa]
 Al posto di pace già
 ci metterei ostilità
 non suona così bene
 per tutti ma
 suona bene per chi

¹²⁴ Ivan Della Mea e Giovanna Marini, «Ciò che voi non dite» / «La linea rossa», Linea rossa LR 45/3, 1967, 45 giri.

¹²⁵ Paolo Pietrangeli, «Valle Giulia» / «Repressione» - «Uguaglianza», Linea rossa LR 45/13, 1968, 45 giri.

¹²⁶ Ad esempio, la serie «Sperimentale», in cui pubblicano gli stessi nomi sopra citati: dischi a 33 giri di piccolo formato, vinile più pesante con copertina apribile e lungo testo di presentazione.

ogni giorno non sa
se il giorno dopo
da mangiare ce l'ha.

[ritornello]

[strofa]
Al posto d'amore, sì
ci metterei guerra contro chi
beve il sangue
di chi è sua proprietà
è più bello lo so
chiamarlo carità
certo non fa piacere
la verità.

[ritornello]

[strofa]
Giustizia e verità
è proprio quello che ci va
e qui si parla solo
di libertà
ma anche questa si sa
ora fa parte della
prosa della canzone d'attualità
[...]

Il brano si apre con una breve introduzione di basso, cui si aggiungono subito la batteria che tiene i quarti sul charleston, e la chitarra (acustica) che si limita a scandire gli accordi sullo stesso ritmo. Di fatto, «La linea rossa» è un contrafactum di «Sloop John B», anche noto come «The John B. Sails», canzone proveniente dalle Bahamas che era già da anni un classico del folk americano, essendo stata incisa dal Kingston Trio, dai Weavers, da Johnny Cash e da numerosi altri gruppi e solisti, fra cui – in una versione leggermente modificata – dai Beach Boys in *Pet Sounds* (1966). È proprio quest'ultima versione a sembrare l'influenza diretta di «La linea rossa»: per il ritmo «dritto» (mentre quella dei Weavers, e in misura minore quella del Kingston Trio mantengono l'originale andamento di calypso), e per alcuni passaggi in minore che «complicano» la sequenza I-V-I-IV su cui il brano è basato.

Se paragonate alle incisioni coeve del «beat» e del «folk», quelle della serie Linea rossa suonano tecnicamente povere, di bassa qualità e di scarsa inventiva: ma è significativo che, per seguire la via di quello che presumono essere il «gusto» dei giovani, questi musicisti cedano in parte alla pratica

dell'arrangiamento (la stessa che, su ispirazione adorniana, era stigmatizzata in *Le canzoni della cattiva coscienza*). Questa scelta si spiega anche con il generale ripensamento interno al NCI dopo l'uscita di Leydi, e all'abbandono del «ricalco» e della riflessione sullo «specifico stilistico». Che la scelta della Linea rossa fosse indice del nuovo corso è confermata anche dal workshop dedicato ai modi di una corretta «riproposta» del materiale popolare che Roberto Leydi – già uscito dal gruppo milanese – tiene al Folk Festival di Torino del 1966 insieme a Sandra Mantovani, Hana Roth e Bruno Pianta. Nell'occasione, riportano le cronache, lo studioso propone una versione «beat» del canto «Se otto ore vi sembran poche» per dimostrare come «senza ricalco vada perduto ogni valore contenutistico e contestativo». ¹²⁷ Esattamente l'opposto di quello che, pochi mesi dopo, cercano di fare i musicisti della Linea rossa.

In alcune occasioni è documentabile un incontro pubblico fra Linea rossa (e folk «politico») e Linea verde (e folk «italiano»), a riprova di come il pubblico dei due generi fosse spesso il medesimo. Uno è, ancora, il Folk Festival di Torino del 1966, dove si esibisce, insieme ai membri del London Critics Group di Ewan McColl, agli animatori del NCI e a una folta rappresentanza di *folksingers* da tutto il mondo, anche il già citato Umberto con la sua «Chitarre contro la guerra». Le critiche degli intellettuali vicini al NCI (quasi tutti scrivono su giornali o riviste legate alla sinistra, dunque hanno lasciato traccia della loro opinione) ¹²⁸ sono unanimi: è quasi sicuramente a lui che si riferisce Settimelli quando parla di «languido *beat* di recenti prodotti discografici [...] difficilmente concepibil[e] in una manifestazione che si proponeva un certo rigore», ¹²⁹ mentre Della Mea definisce Umberto (e altri) fuori luogo in una «manifestazione in cui il contributo del Nuovo Canzoniere Italiano, del gruppo di Ewan Mac Coll [sic], dei massimi esponenti della nuova canzone di protesta internazionale, dava la misura e i temi di un discorso». ¹³⁰ In realtà, le registrazioni della serata in cui si esibisce Umberto sono difficilmente fraintendibili, e dimostrano l'entusiasmo del pubblico e il successo tributato al giovane cantautore, a testimonianza ulteriore della compresenza di diverse

¹²⁷ Leoncarlo Settimelli, «Un folk festival ricco di proposte», *L'Unità*, 13 settembre 1966, p. 7.

¹²⁸ Per un'ampia antologia di questi interventi, si veda ancora Tomatis 2016c.

¹²⁹ Leoncarlo Settimelli, «Un folk festival ricco di proposte», op. cit.

¹³⁰ Ivan Della Mea, «Le ragioni politiche», *Nuova generazione*, 25 settembre 1966, p. 4.

estetiche del «folk», legate a diverse comunità di riferimento, spesso nei medesimi contesti.¹³¹

Un altro momento di incontro (più di scontro, in questo caso) risale al marzo del 1967: durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam a Reggio Emilia, alcuni esponenti del NCI si trovano a dividere il palco con i Nomadi. Così racconta il fatto il bollettino *Linea rossa*.

A Reggio Emilia, in Piazza della Libertà, il 22 marzo 1967, la Linea Rossa e la Linea Verde sono venute direttamente a contatto [...] durante una manifestazione per la pace nel Vietnam alla quale partecipavano migliaia di giovani. Per la Linea rossa erano presenti Alberto D'Amico, Gualtiero Bertelli, Luisa Ronchini, Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Giovanna Daffini e Michele Straniero. La Linea verde era rappresentata dal complesso dei Nomadi, i quali si dimostrarono subito molto preoccupati di pubblicizzare il loro nuovo long play contenente, tra l'altro una canzone dal titolo a sensazione (?), "Dio è morto". Quando poi è uscito il disco, anche in 45 giri, si è visto che la canzone comportava un "sottotitolo": "Se Dio muore è per tre giorni, poi risorge". Tranquillizzati su questo punto fondamentale, possiamo riferire della polemica di stampa e di opinione che la "sfida" scatenò tra i giovani reggiani.¹³²

Linea rossa prosegue con la cronaca della contestazione, come raccontata dal giornale locale *Reggio 15*, e la risposta del cantante dei Nomadi Augusto Daolio, dallo stesso giornale.

Ciò che ha scatenato i giovani provos nel loro furore iconoclasta è stato il modo di presentarsi di Augusto, che non è riuscito a nascondere il suo imbarazzo, la sua insicurezza dietro espressioni di qualunque disimpegno: "Siamo venuti qui per divertirci, ha esordito, per divertirci a cantare: abbiamo solo ora finito di incidere un padellone, che la prossima settimana potrete acquistare...". Dalla folla si è levato allora il coro dei dissensi: "Integrati", "buffoni", "venduti" ed altro, naturalmente. Gli applausi che hanno seguito "Ma che colpa abbiamo noi" non sono riusciti a coprire le urla di protesta. [...]

Arriviamo in piazza [...] e tra stupore e sgomento, vediamo bandiere rosse, cartelli, organizzatori FGCI, e un certo sapore di

¹³¹ Alcune registrazioni sono contenute in *Folk Festival 2*, a cura di Franco Coggiola e Michele L. Straniero, I Dischi del Sole DS 176/178 CP, marzo 1969, 33 giri. Quella di Umberto, ovviamente assente, è disponibile su nastro (poi digitalizzato) presso l'archivio del CREL, Maison Musique, Rivoli (fondo Silvio Destefanis).

¹³² «La sfida coi "Nomadi" e la polemica a Reggio», in *Linea Rossa 2*, bollettino a cura delle Edizioni del Gallo, 13 giugno 1967, pp. 18-20. In Nuovo Canzoniere Italiano 1976.

festa dell'Unità. Io sono apolitico, come del resto tutti gli altri del complesso, ma non perché ce ne freghiamo, ma perché la politica non è un gioco, e noi non siamo abbastanza maturi per pensare a queste cose, quindi di politica non ne vogliamo sapere. Ci hanno persino accusato di essere comunisti (perché eravamo andati ad uno spettacolo comunista) il che non è peccato, ma per l'amor di Dio, via questo tipo di cose! (Tanto più che eravamo stati a suonare al cinema Capitol, dal prete un mese fa, circa).¹³³

Il dibattito e lo scontro sul «folk italiano» assumono allora intorno al 1966-1967 i contorni di una discussione *tassonomica*, oltre che ideologica. Da un versante, un movimento culturale di sinistra (che fa capo al gruppo del NCI), facendo proprie argomentazioni analoghe a quelle tenute dalla sinistra italiana nei confronti della canzone per tutti gli anni cinquanta e sessanta, difende la propria definizione di «folk», e la propria interpretazione *politica* del genere. Sull'altro fronte, la «moda del folk» supportata dall'industria del disco e formalizzata nella Linea verde e nella Linea gialla da parte di operatori culturali e cantanti attivi in quel contesto, propone le proprie istanze incontrando il favore del pubblico. Al centro della contesa c'è un'etichetta di genere – «folk» –, e la questione su come la musica che definisce debba essere, che cosa debba dire, e come. Questi scontri fra «linee», per quanto condotti attraverso argomentazioni ingenue, almeno in apparenza, sono in realtà indice di un dibattito diffuso e profondo, che ha conseguenze non da poco nei futuri sviluppi ideologici della canzone italiana (poi «d'autore») e delle sue estetiche.

¹³³ *Reggio 15*, 2 aprile 1967, in *Nuovo Canzoniere Italiano* 1976.

10.

L'invenzione della canzone d'autore

1. Il Festival di Sanremo del 1967

1.1. Un momento di discontinuità

Nella letteratura sulla canzone italiana, il festival di Sanremo del 1967 è ricordato per il suicidio di Luigi Tenco a seguito dalla sua esclusione dalla fase finale del concorso. Considerato come punto momento chiave nella costruzione simbolica del campo della «canzone d'autore» (Santoro 2010), il Festival del 1967 è stato più spesso considerato un punto d'inizio, per le conseguenze dirette che ha nella successiva codificazione delle convenzioni del genere, di quanto non sia stato un momento di fine e di generale crisi delle categorie e dei valori definiti dalla comunità giovanile nel corso degli anni precedenti.

Quell'anno, a Sanremo, non c'è solo Tenco. Anzi, a quel Festival prendono parte diversi futuri «maestri» della «canzone d'autore», e fra le canzoni in gara compare un numero notevole – raramente replicato in altre edizioni – di classici della canzone italiana. Non rientrano in queste categorie né la canzone vincitrice, la dimenticata «Non pensare a me», e i suoi interpreti Claudio Villa e Iva Zanicchi: la loro fu una vittoria inattesa dai più, che fece gridare i commentatori alla (ennesima) restaurazione della melodia tradizionale. Ma l'attenzione dei media nei giorni della manifestazione è rivolta, soprattutto, alle «canzoni di protesta», alla presenza di complessi e musicisti «beat» e «folk», e a un Festival che pare avviato sulla via del rinnovamento. «Ciao amore ciao» di Tenco a parte, ci sono i Giganti con «Proposta (Mettete dei fiori nei vostri cannoni)», Umberto Bindi e Ornella Vanoni con la raffinata «La musica è finita», Lucio Dalla e i Rokes con «Bisogna saper perdere», Gian

Pieretti e Antoine con «Pietre» (scritta dal primo insieme a Ricky Gianco), Don Backy con «L'immensità», Little Tony con «Cuore matto», Giorgio Gaber con la dimenticata (e, in fondo, dimenticabile) «E allora dai», Sergio Endrigo con «Dove credi di andare». Una classificazione di questi nomi secondo le tassonomie in uso oggi darebbe risultati molto diversi da quelli dell'epoca.

Diverse tendenze ideologiche, attive in quel momento nella canzone italiana, si incontrano e si scontrano allora intorno al Sanremo del 1967 e alla tragica morte di uno dei suoi protagonisti. Negli anni che separano il Festival dalla fine del decennio – che sono anche gli anni della mobilitazione giovanile – si osserva allora un generale ripensamento della canzone, del suo ruolo nella società, delle sue finalità, del suo valore estetico e di come questo possa essere riconosciuto. È la fine di un'era: il Festival del 1967 segna effettivamente un simbolico momento di passaggio nella storia della canzone italiana, il momento in cui la «musica leggera», anche in virtù della morte di Tenco e della sua successiva «sacralizzazione», può essere infine definitivamente assorbita all'interno del «campo culturale» (Santoro 2010). Soprattutto, nella prospettiva di questo lavoro, segna un momento di discontinuità nelle tassonomie e nelle estetiche della popular music in Italia. Per comprendere questo passaggio, è bene partire dalla preparazione di quel Festival, per verificare quale ruolo e quali aspettative fossero attribuite a Tenco e agli altri partecipanti *prima* del tragico suicidio, specialmente nel contesto della comunità giovanile e del dibattito sul «folk» e l'impegno.

1.2. Il Festival in era «beat»

1.2.1. Sanremo, i giovani, la nuova musica: 1965-1967

Secondo la periodizzazione proposta da Roberto Agostini (Agostini 2007; 2014), quelli dal 1964 al 1967 sono gli anni dell'internazionalizzazione del Festival di Sanremo. La rassegna è ancora il centro delle dinamiche della produzione e della promozione musicale in Italia, ruolo che progressivamente perderà proprio a partire dal 1968, ma per il periodo in questione sperimenta nuove forme di sintesi fra quella tradizione «italiana» definita nel suo primo decennio di vita, e una progressiva «rockizzazione» (Agostini 2007, p. 397), sull'onda dei cambiamenti di gusto in atto. L'età più bassa dei partecipanti e il sostanziale

ricambio generazionale cui si assiste a partire dai primi anni sessanta confermano il legame fra i cambiamenti nella canzone italiana post-Modugno e il crescere del peso del pubblico giovanile. A partire dall'inizio del decennio, Sanremo sembra diviso fra il rispetto della sua stessa «tradizione» e delle aspettative connesse, e la nuova agenda di discografia e (in misura minore) editoria. È coerente allora l'annotazione di Agostini (p. 391), secondo cui è questo il momento in cui si sviluppa l'idea della «canzone da Sanremo», ovvero la canzone che si discosta dal normale repertorio di un musicista, per andare nella direzione di un gusto sanremese ora ben codificato.

Tuttavia, il potere di Sanremo nei confronti dell'industria della musica è divenuto meno forte, dopo l'esplosione del mercato del disco. Altre rassegne – *Cantagiro*, *Canzonissima*, Festival delle Rose... – contendono al Festival i maggiori nomi della musica giovanile, al punto che nel 1965 la RCA decide di non inviare a Sanremo i suoi artisti per disaccordi con l'organizzazione. La RCA è, in quel momento, la casa discografica dei cantautori di maggiore successo: Nanni Ricordi vi è passato come direttore artistico nel 1962, portando in dote dalla Ricordi Gino Paoli e Sergio Endrigo. Ed è soprattutto l'etichetta che ha sotto contratto i maggiori idoli dei giovani, e fra questi alcuni gruppi beat: Rita Pavone, Gianni Morandi, i Rokes, i Primitives. La loro assenza dal Festival non passa inosservata. Da principio, *Ciao amici* e *Big* mostrano soddisfazione per la maggiore presenza in gara di giovani leve al Festival 1965: il più anziano dovrebbe essere il poco più che trentenne Bruno Martino,¹ mentre sono in effetti assenti i grandi nomi della canzone all'italiana. Ma, a Festival finito, qualche dubbio si insinua. Scrive la redazione nel numero di febbraio:

Dunque, a festival concluso, ci siamo trovati nella hall del nostro albergo a Sanremo e abbiamo fatto un rapido bilancio [...]. Conclusione: un Festival di Sanremo (durata tre giorni) costa dalle cento alle centocinquanta mila lire. Allora Luciano ha detto se per caso non eravamo sulla strada della follia e tutti abbiamo convenuto che, con questi prezzi, il Festival se lo possono permettere soltanto gli armatori, gli sceicchi e qualche industriale particolarmente fortunati [sic]. Tutta gente,

¹ Giampiero Simontacchi, «Com'è nato il festival», *Ciao amici*, a. 3, n. 1, gennaio 1965, pp. 10-13.

comunque, che ha ampiamente superato il limite dei trent'anni. Infatti, i giovani, a Sanremo, erano veramente pochini.²

Se Sanremo è epitome del mondo «adulto» che esclude i giovani, le riviste si presentano ora come l'alternativa. Una serata al Teatro Sistina di Roma, organizzata da *Ciao amici* nei giorni del Festival dalla rivista insieme all'esclusa Rca, si rivela un successo (Facci-Soddu 2011, p. 130). Altri eventi replicano l'idea: in aprile si tiene a Frascati *Il Disco d'oro*, festival che ha in cartellone i più votati dai lettori della rivista (fra cui, naturalmente, molti artisti Rca). È – del resto – lo stesso anno del tour italiano dei Beatles, e il concerto si sta affermando come momento privilegiato di aggregazione giovanile.

L'edizione del 1966 segna la prevedibile pacificazione fra l'Ata – la società che organizza il Festival – e la Rca: in gara entrano alcuni idoli dei teenager, fra cui Françoise Hardy, gli Yardbirds (con Lucio Dalla) e Caterina Caselli, e si registra per la prima volta l'apertura ai complessi. Ma «Il ragazzo della via Gluck» non entra in finale fra qualche polemica, e in generale le proposte più nuove ottengono risultati scarsi. Vince «Dio, come ti amo» di Modugno, fra la delusione dei giovani e delle «loro» riviste. *Big* annuncia dalla copertina del suo numero sanremese «Tutta la verità sul sabotaggio ai “nostri”», Piero Vivarelli si lancia in una dura requisitoria contro il festival,³ mentre Fabrizio Zampa – collaboratore della rivista e batterista dei Flippers – rivela le ragioni tecniche del fallimento: la Rai è accusata (probabilmente a ragione) di non avere idea delle esigenze dei complessi, costretti ad adattarsi a un mixer a 16 canali e con gli amplificatori «relegati in fondo al palcoscenico, ottenendo solo di far rientrare il suono in *tutti* i microfoni, e causando così un continuo rombo che si sovrapponeva alle voci».⁴

È un'incompatibilità tecnologica ma, soprattutto, *ideologica*: negli anni in cui una chitarra poteva essere censurata dalla Commissione d'ascolto perché distorta (è il caso di quella di «Satisfaction»: Bonato 2007-2008, p. 93), i tecnici Rai semplicemente non capiscono che «tutti i complessi di oggi suonano forte, non perché desiderano fare molto rumore, ma perché certi effetti, quel certo

² «La nostra festa - La festa degli amici», *Ciao amici*, a. 2, n. 2, febbraio 1965, pp. 17-18.

³ Piero Vivarelli, «Sveglia ragazzi! Un linciaggio mancato», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, pp. 5-7.

⁴ Fabrizio Zampa, «Li hanno “distrutti” così», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, pp. 16-17.

“sound” che li distingue, non si possono ottenere suonando in sordina». ⁵ Dichiarò il chitarrista dei Renegades: «è la prima volta che ci chiedono di suonare più piano!», e gli Yardbirds: «Abbiamo suonato negli stadi, davanti a cinquantamila persone, ma non avevamo mai avuto tanta paura come stasera, davanti a cinquecento vecchietti». Sanremo è diventato di colpo un luogo inadeguato alla musica dei giovani.

Il fallimento dei complessi al Festival del 1966 viene letto dagli addetti ai lavori come l'ennesima prova del provincialismo sanremese, e della sua lontananza non solo dalle ultime tendenze musicali, ma anche – più in generale – dalle esigenze dell'industria discografica. Una circolare della Rca, resa pubblica, attacca frontalmente: il Festival è un «mattatoio di cantanti» inadeguato ai tempi, influenzato da interessi, e che non riesce a superare le sue «origini “editoriali”»: «non sono emersi in contrasto con la viva realtà di mercato, né personaggi nuovi, né nuovi generi musicali», scrive la casa romana. La stessa novità del «nuovo “beat” è stata condotta così maldestramente, che fortuna migliore non meritava nella circostanza». ⁶ Sul fronte della critica, *Big* si fa portavoce del già citato «manifesto della musica nuova» (CAPITOLO 9.2.3.1), promosso da Vivarelli con Lucio Dalla e Sergio Bardotti, e a cui aderiscono nelle settimane successive Sergio Endrigo, Caterina Caselli, Equipe 84, I Ribelli, Renzo Arbore e Gianni Boncompagni, Bobby Solo, Bruno Lauzi e il discografico Franco Crepax (all'epoca alla CGD). Per quanto ambizioso e ingenuo, quel manifesto ben dimostra il clima con cui si esce dal Festival del 1966, con l'idea – che prende piede in alcune comunità giovanili e specializzate – che la canzone sia qualcosa di «serio», di importante, di potenzialmente antagonista nei confronti di «quelli che non la pensano come noi». ⁷ A questo seguono, in ottobre, la teorizzazione della «linea verde» e della «linea gialla».

Con queste avvisaglie di quel che sarà si arriva all'atteso Festival del 1967, in cui la «prima vittoria», ancor prima dell'inizio della rassegna, è rappresentata dalle «giurie giovani». Spiega Vivarelli:

Dieci dei quindici membri di ciascuna delle venti giurie che esprimeranno il giudizio finale sulle canzoni, saranno prescelti

⁵ *Ibidem*.

⁶ «La circolare della Rca», *Big*, a. 2, n. 7, 18 febbraio, p. 9.

⁷ «Il manifesto della musica nuova», op. cit.

tra persone di età inferiore ai venticinque anni. Anche tenendo conto dei cinque “matusa” superstiti, perciò, i risultati della rassegna sanremese sono quest’anno in mano ai giovani. Avete capito, ragazzi? Se vi capita la fortuna di essere in giuria, dunque, votate per chi vi pare, ma votate per i “nostri”! [...]

Dopo la sconfitta riportata nella passata edizione, le forze musicali più giovani e più valide saranno ancora presenti sul fatidico palcoscenico del Salone delle Feste e nell’attiguo teatrino. È stata questa una giusta decisione degli organizzatori, che hanno così implicitamente riconosciuto che i risultati ufficiali del 1966 furono bugiardi, ingiusti e, in definitiva, anche inutili, dal momento che il pubblico vero, quello che compra i dischi, ne fece giustizia.⁸

La preparazione al Sanremo del 1967 delinea più chiaramente di prima uno scontro netto fra «noi» (i giovani) e «loro» (gli adulti, l’organizzazione del Festival), almeno sulle riviste per giovani. Ma si avverte, in generale, un’aspirazione al rinnovamento anche in sedi meno schierate: le «parole delle canzoni sono meno stupide, le musiche meno noiose, le serate meno malinconiche, le presentatrici hanno meno rose in mano, i cantanti meno smoking, i giurati gusti meno conservatori», si legge ad esempio su *Il Disco*.⁹ Ci sono ospiti internazionali, nomi di rilievo, una selezione di cantanti che soddisfa diverse correnti di gusto... Insomma, ci sono in apparenza i presupposti perché qualcosa cambi, e in meglio.

1.2.2. Tenco e la «via del folk»

Fra i «nostri» che Vivarelli chiede a più riprese di supportare c’è anche Luigi Tenco. Chi è Luigi Tenco per un giovane del 1966?

Tenco ha esordito alla Ricordi sette anni prima, nel 1959, pubblicando meno dei suoi compagni di etichetta, ma firmando molti brani per altri, suonando in molti dischi e cantando molto (anche sotto pseudonimo). Se paragonato a Gaber, Paoli, Bindi e Endrigo, Tenco non ha ottenuto un grande riscontro di pubblico come cantautore, complice anche qualche problema con la

⁸ Piero Vivarelli, «Prima vittoria: giurie giovani», *Big*, a. 3, n. 5, 11 febbraio 1967, p. 18-19. Su Vivarelli, autore per Celentano, giornalista e operatore culturale, si veda Vivarelli 1980.

⁹ «Ancora Sanremo», *Il disco*, gennaio 1967.

Commissione di ascolto, che limita la diffusione di alcune sue canzoni,¹⁰ e qualche recensione negativa.¹¹ Questa congiuntura è però importante per la sua reputazione nella comunità giovanile della metà dei sessanta: per quanto sia un «cantautore», non è identificato con quel gusto un po' retrò che è imputato ai primi esponenti del genere in questi anni. Per gli adolescenti del 1966-67, troppo giovani per aver vissuto la prima stagione del rock and roll e dei cantautori, Tenco mantiene insomma una sua verginità artistica, a differenza di Endrigo o Bindi, entrambi al Festival quell'anno.

Nel 1964 Tenco transita per un breve periodo alla SAAR (con il magro esito di due soli 45 giri pubblicati in quell'anno solare), e approda l'anno successivo alla Rca, nel momento in cui l'etichetta si sta affermando come leader della rinnovata offerta per il pubblico giovanile, e come nuova «casa» dei cantautori di scuola Ricordi. Quelli che vi militano (Tenco compreso) sono però lontani dai successi di appena qualche anno prima. Nell'estate di «Sapore di sale» (1963)¹² Paoli ha tentato il suicidio sparandosi al cuore, ed è rimasto lontano dalle scene per qualche tempo. Meglio va a Endrigo, che è però in maniera crescente associato a un gusto adulto e malinconico, oltre che «intellettuale»: è al Folk Festival di Torino del 1965, ad esempio. I dati di vendita di Paoli, Endrigo e Tenco relativi al 1966 mostrano un riscontro di pubblico più che discreto, con circa trentamila 33 giri venduti ciascuno, e 250 mila singoli per Paoli e Tenco (il doppio per Endrigo; Fegatelli Colonna 2002, p. 213). Le «hit», però, sono altre: sono il milione e 700 mila copie di «Una lacrima sul viso»¹³ vendute da Bobby Solo (successo Ricordi del 1964), o l'oltre un milione di copie toccate da Gianni Morandi e Paul Anka con –

¹⁰ Già nei primi anni sessanta: del primo LP solo due canzoni possono essere trasmesse (Fegatelli Colonna 2002), mentre – ad esempio – «Ognuno è libero» viene fermata con il pretesto di problemi tecnici: Piero Vivarelli, «Il tigre della canzone», *Big*, a. 2, n. 22, 1 giugno, pp. 46-59. Se pure alcune canzoni non erano direttamente censurate, la loro messa in onda era subordinata a una «adeguata presentazione», impedendo di fatto che venissero programmate nei programmi-contenitore più popolari.

¹¹ È accusato, ad esempio, di «dilettantismo», e di essere stonato: Rodolfo d'Intino, «I Dischi della settimana», *Sorrisi e Canzoni*, a. 11, n. 21, 21 maggio 1961, p. 34. Per una rassegna critica: De Angelis et al. 2007.

¹² Gino Paoli, «Sapore di sale» / «La nostra casa», Rca PM45-3204, 1963, 45 giri.

¹³ Bobby Solo, «Una lacrima sul viso» / «Non ne posso più», Ricordi SRL 10-338, 1964, 45 giri.

rispettivamente – «In ginocchio da te»¹⁴ e «Ogni volta»,¹⁵ entrambi RCA (De Luigi 2008, p. 30). Si osserva in questi anni una «concentrazione delle vendite nel campo dei 45 giri» (*ibidem*), ovvero un piccolo numero di uscite discografiche che vende molto più della media tutte le altre. Il fenomeno si accompagna al primo emergere del 33 giri come formato privilegiato dei cantautori, e contribuisce ad allontanarli dal gusto giovanile e – di conseguenza – dal «mainstream» della canzone.

L'arrivo di Tenco alla RCA coincide anche con la nascente «moda del folk»: più che come cantautore, allora, è più che ragionevole che la casa discografica pensi a lui come un potenziale buon investimento in quel settore di mercato. Dal canto suo, Tenco vede nel nuovo contratto la possibilità di un successo commerciale che gli è sempre sfuggito, e che ambisce a usare per «riprendere fino in fondo» il proprio «discorso politico», come ricorderà anni dopo Nanni Ricordi,¹⁶ dopo quello che viene raccontato pubblicamente come un «un esilio lungo, e volontario»:

[Tenco] aveva preferito ritirarsi nella sua antica torre presso Recco [...] piuttosto che piegarsi al volere dei dirigenti della sua casa discografica che volevano imporgli un genere musicale molto lontano da quello che gli è abituale e che rispecchia fedelmente il suo modo di vivere e di pensare. Luigi, dovete saperlo, non è un ragazzo normale. Uno come tanti che vive per un futuro cercando e creando qualcosa. Lui vive alla giornata, secondo il sole e la luna. La sua vita è coerente con il suo modo di pensare ma si esprime in mille modi. Non cerca il successo solo per il successo. Non si piega ai momentanei gusti del pubblico creando delle composizioni che si adattino al particolare momento e che garantiscano una cospicua vendita. Lui, le sue canzoni le trae dalle sue idee.¹⁷

Lo stesso Tenco commenta il suo ritorno alla luce del diverso scenario:

¹⁴ Gianni Morandi, «In ginocchio da te» / «Se puoi uscire una domenica sola con me», RCA Italiana PM 45 3263, 1964, 45 giri.

¹⁵ Paul Anka, «Ogni volta» / «Stasera resta con me», RCA Victor 45 N 1395, 1964, 45 giri.

¹⁶ Nanni Ricordi, «Un discorso interrotto con un vecchio amico», *Re Nudo*, a. 5, n. 37, dicembre 1975, p. 69.

¹⁷ Fabrizio Cerqua, «Voglio è il verbo che preferisce», *Ciao Amici*, a. 4, n. 7, 10 aprile 1966, pp. 55-57.

Evidentemente questa mia nuova casa discografica si è accorta che è venuto il momento delle canzoni vere. Di quei versi basati sulla indelicatezza che sono alla base della mia verità e del mio credo. Io avevo già tentato anni addietro di immettere in Italia questo genere di canzoni, ma forse avevo preceduto i tempi. Il pubblico ancora non era pronto per accogliermi e per comprendermi. Ora, invece, Barry McGuire dall'America tuona con la sua "Eve of Destruction" come molti altri in altre nazioni. Si sono ricordati che esistevo e mi hanno chiamato. [...] Questa volta sono sicuro che tutto andrà bene.¹⁸

In effetti, fra 1965 e 1966 Tenco si prende sulle riviste tutti gli spazi che non gli erano stati concessi all'inizio del decennio. L'immagine che di lui viene proposta è piuttosto diversa da quella dei primi cantautori. È più vicina – anche per una certa somiglianza fisica – a quella di un cantante «beat» come Ricky Shayne, sempre sotto contratto con RCA: un «bello e dannato», un sex symbol sempre imbronciato. Spesso è fotografato mentre guarda in camera: siamo cioè lontani dalle immagini impacciate, buffe e naïf di Paoli e Bindi, o dagli scatti esuberanti di Gianni Meccia. Anche le nuove canzoni sono collocate nel nuovo genere: «Ognuno è libero»,¹⁹ per esempio, uno dei singoli con cui la RCA lo rilancia (lato b di «Lontano lontano», che partecipa a *Un disco per l'estate* nel 1966) è un «motivo tipicamente *beat*, sia per ciò che riguarda la musica, che per le significative parole». ²⁰ La distanza dal gusto dei cantautori è rimarcata anche esplicitamente: Tenco è «l'unico ad essere rimasto in linea con i tempi», mentre i cantautori sono accusati di «ripiegare su soluzioni crepuscolari o intellettualistiche». ²¹ Lo stesso Tenco li definisce «dei decadenti, perché la musica di questo tipo è decadente»:

tornare sui temi amore fiori ecc., con nuove frasi con nuovi tipi di linguaggio significa un compiacimento formale, ma una mancanza di sostanza.²²

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Luigi Tenco, «Lontano lontano» / «Ognuno è libero», RCA Italiana PM45 3355, 1966, 45 giri.

²⁰ «Ci piace», recensione di «Lontano lontano» / «Ognuno è libero», *Big*, a. 2 n. 21, 25 maggio 1966, p. 11.

²¹ «Tenco indica la via del folk», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 26.

²² Intervista di Herbert Pagani a Tenco, Radio Montecarlo, inizio 1967. In Fegatelli Colonna 2002, p. 183.

Se già nel 1962 suggeriva di vedere le sue canzoni «non tanto nel quadro della musica leggera o da ballo, quanto in quello della musica popolare»,²³ Tenco ora è esplicito a invitare tutti a «sfruttare il patrimonio musicale nazionale», in un momento in cui – a differenza dei primi sessanta – quello stesso «patrimonio» è stato oggetto di un ripensamento politico da sinistra, e ha guadagnato maggiori spazi di visibilità mediatica:

nelle nostre musiche folcloristiche c'è una vera ricchezza. Bisognerebbe prendere melodie tipiche italiane e inserirle nel sound moderno, come fanno i negri con il rhythm and blues, che proviene dal jazz, o come hanno fatto i Beatles, che hanno dato un suono di oggi alle marcette scozzesi invece di suonare con le zampogne.²⁴

Dunque Tenco (riferimento alle zampogne a parte) appare ben consapevole del suo ruolo e del mutato contesto in cui agisce, che interpreta come a lui finalmente favorevole. Se sulla stampa generalista la sua partecipazione al Festival passa in secondo piano (per quanto riguarda «Ciao amore ciao», buona parte dell'attenzione va piuttosto alla sua compagna Dalida), la stampa giovanile, e *Big* in particolare grazie al legame con Vivarelli, attende il brano con ansia. «Ciao amore ciao» «intende indicare una nuova strada. Quella [...] del folk, o se preferite del beat (quello vero) italiano».²⁵ Fra gli italiani, Tenco è il primo cantante in grado di sommare una credibilità (un «capitale culturale») da cantautore e artista con una da musicista «folk» e impegnato.

Un'analisi delle ultime canzoni di Tenco conferma l'evoluzione delle strategie compositive messe in atto dal cantautore. Luca Marconi (2014, p. 108) ha collegato questo sviluppo alle riflessioni sulla «canzone diversa» proposte da Eco, e mostrato come nella seconda parte della sua carriera Tenco cerchi consapevolmente una «terza via» che medi fra la «canzone diversa» più intellettualistica e quelle «esigenze profonde» che Eco riconosce nella «musica nostra». Le canzoni di Tenco, cioè, conterrebbero elementi in grado di soddisfare i bisogni della comunità giovanile, primo fra tutti la centralità dell'elemento ritmico come «sfogo» (Eco [1964] 2008, p. 290), pur ambendo a

²³ Luigi Tenco, *Luigi Tenco*, Ricordi MRL 6023, 1962, 33 giri. Note di copertina.

²⁴ «È in crisi? Oggetto: il beat», a. 2, n. 1, 4 gennaio 1967, pp. 46-47.

²⁵ «Tenco indica la via del folk», op. cit.

essere «diverse» dalle proposte più «leggere». È ragionevole interpretare questo mutamento di prospettiva anche nel contesto di quel «parlare in prima persona» che caratterizza i discorsi sulla musica giovanile e alcune canzoni del periodo. Umberto Fiori (2007, pp. 206-207) ha ben sottolineato alcune innovazioni di linguaggio in alcune canzoni di Tenco, notando – piuttosto – un ricorso sistematico alla seconda persona, e comunque una generale rimozione degli elementi più «poetici» dai testi in cerca di un «discorso senza ornamenti», verso una «nobilitazione della comunicazione ordinaria». Questo, al netto della destinatario retorico del testo, vale anche per molti brani «folk» del periodo RCA di Tenco. Molte delle strategie riconosciute in quel filone «ecumenico» del beat – da Celentano ai Rokes – si ritrovano nei brani più impegnati di questi anni, ad esempio in alcuni di quelli raccolti nell'LP *Tenco*: «E se ci diranno»,²⁶ oltre a essere in prima plurale, contiene un coro («no no no no...») e un arrangiamento molto «folk» (chitarra dodici corde compresa). Discorso simile per «Io sono uno», alla prima singolare ma che tocca temi chiave delle canzoni «di protesta» di questi anni.

Io sono uno / che non nasconde le sue idee
questo è vero
perché non mi piacciono quelli
che vogliono andar d'accordo con tutti
e che cambiano ogni volta bandiera
per tirare a campare

Anche le scelte musicali di questi brani sono compatibili con un gusto «folk», e oppongono alle progressioni più complesse e di ispirazione jazz di diversi brani di Tenco dei loop di accordi piuttosto elementari («Io sono uno», per esempio, è un pendolo I-V-I-IV).

È chiaro, a questo punto, come Tenco arrivi al Sanremo del 1967 con un progetto culturale ben definito nel solco della Linea gialla del folk – ovvero, come «musica nostra», più che come cantautore. «Ciao amore ciao» è accostato agli altri brani «di protesta» in gara al Festival («La rivoluzione», «E allora, dai», «Proposta», «Pietre»...) e non con le canzoni dei cantautori, con gli «Assi

²⁶ Entrambe in: Luigi Tenco, *Tenco*, RCA S 3, 33 giri, 1966. «E se ci diranno» sarà poi lato b di «Ciao amore ciao».

del beat» Rokes e Dalla,²⁷ e non con «il cantante della nostalgia»²⁸ Endrigo, o con Bindi. L'inserimento di Tenco nel beat e nel folk è programmatico e caldeggiato dalla stessa RCA, e avrebbe probabilmente portato a futuri sviluppi in quella direzione. In una recente intervista, Shel Shapiro – leader dei Rokes – ha rivelato di come fosse in programma un disco insieme a Tenco, compagno di scuderia alla RCA, e di come gli stessi Rokes avessero in repertorio da tempo la sua «Cara maestra», oltre a una cover di «Masters of War» di Dylan, nella versione tradotta da Rudy Assuntino, legato al NCI e fra gli autori della Linea rossa.²⁹ Contatti fra le diverse linee (ad esempio, quelli di Tenco con il NCI) sono peraltro documentabili in quegli stessi anni (CAPITOLO 9.2).³⁰ La storia però, anche per il suicidio di Tenco, prende una piega diversa.

1.3. Dopo il Festival: la fine della «musica nostra»

1.3.1. Vittime e amici

Marco Santoro, che alla ricezione e alla «sociologizzazione» della morte di Tenco ha dedicato pagine di grande intelligenza, ha riconosciuto come la «congiuntura temporale» fosse propizia per una «drammatizzazione pubblica e politica» del suicidio di Tenco (2010, p. 103). Secondo il sociologo, si possono riconoscere tre «frame interpretativi» nelle interpretazioni pubbliche della morte del cantautore. Secondo alcuni versioni, fra cui quella ufficiale del Festival, Tenco è un individuo fragile, in crisi privata, un fallito (p. 106). Altrove – soprattutto da destra – diviene invece epitome della crisi di valori delle nuove generazioni, simbolo dell'«anomia giovanile»: «Ecco che cosa accade a voler l'amore e non la guerra: che si muore per una canzone», scrive *Il giornale d'Italia* (p. 108).

Per almeno una parte della stampa di sinistra Tenco è invece un martire della società di massa, uno che ha «fatto qualcosa di troppo grande, qualcosa che ha infranto le regole accettate del gioco», scrive a caldo Daniele Ionio,

²⁷ «Gli assi del beat», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 43.

²⁸ «Endrigo: il discorso continua», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 26.

²⁹ Jacopo Tomatis, «Made in Beataly», op. cit. Su Assuntino, si veda anche Shapiro 2010.

³⁰ Anche Fegatelli Colonna (2002, p. 68) riporta un aneddoto significativo a riguardo, circa un incontro di Tenco con Della Mea a un concerto del NCI.

inviato a Sanremo dell'*Unità*.³¹ Il suo gesto viene interpretato come «atto di accusa» al sistema,³² colpo «a sangue» al «sonno mentale dell'italiano medio»,³³ per citare i commenti di Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo, due fra i non moltissimi intellettuali che si esposero sulla vicenda. Sul caso Tenco si registra, infatti, un sostanziale silenzio da parte delle firme che negli anni precedenti si erano occupate di canzone. In lungo articolo critico dedicato alla figura storica e al ruolo del cantautore in Italia, firmato da Leydi nello stesso 1967 sulle pagine di *Discoteca*, Tenco è il grande assente,³⁴ e ancora nel 1978 Michele Straniero non risparmiava nulla a «Ciao amore ciao», dando il polso della distanza fra la Linea rossa e la Linea gialla in quegli anni, e nei successivi: «quanto a genialità espressiva, non stava poi su un piano molto più elevato di quell'«Io, tu e le rose» per cui Tenco ci lascia le penne» (Straniero 1978, p. 188). Fra le conseguenze della morte di Tenco c'è allora anche l'attivazione di un *certo tipo* di attenzione verso la canzone in ambienti fino a quel momento lontani dal dibattito su di essa.

Con stile diverso, ma tono altrettanto radicale di quello di Gatto e Quasimodo, il frame della «vittima del sistema» è lo stesso che viene adottato dalle riviste giovanili. Il lessico scelto, che fa di Tenco un «martire» che si «immola», è perfettamente inscritto in quella retorica del collettivo che è qui stata ricollegata a un immaginario associazionistico «cattolico». Connessione che lo stesso Santoro evidenzia:

Tenco assumeva così le sembianze del martire, un'immagine che garantiva al *frame* una significativa *risonanza* non solo con l'ideologia di sinistra, ma anche con quella cattolica che stava al fondo della cultura popolare italiana. (Santoro 2010, p. 112)

Ma per *Big*, e per molti esponenti della «musica nostra» interpellati a caldo, è soprattutto morto un «amico». ³⁵ Il termine ha una doppia valenza. Tenco era

³¹ Daniele Ionio, «Luigi Tenco si è ucciso ma il Festival continua», *L'Unità*, 28 febbraio 1967, pp. 1, 5. Si veda anche: Daniele Ionio, «Dietro la facciata della "canzone italiana"», *L'Unità*, 1 febbraio 1967, p. 8.

³² Alfonso Gatto, «Tenco accusa i soliti ignoti», *Vie Nuove*, 6 febbraio 1967, n. 7.

³³ Salvatore Quasimodo, «Colloqui con Quasimodo», *Il Tempo*, 14 febbraio 1967, n. 7.

³⁴ Roberto Leydi, «Ascesa e caduta del cantautore», op. cit.

³⁵ Si vedano le reazioni in: Fabrizio Zampa, «Il giorno dopo», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 30-31.

veramente «amico» di alcuni degli intervistati nell'articolo citato: lo era dell'autore Fabrizio Zampa, come lo era di Vivarelli, che gli dedica negli stessi giorni un toccante ricordo.³⁶ Ma Tenco è un «amico» anche nel senso che questo termine ha nel contesto delle riviste giovanili. «Uno dei nostri», era presentato alla vigilia del Festival, è «uno di noi, uno di voi, [che] ci ha rimesso la pelle» è il ritornello nei giorni successivi.³⁷ Le lettere degli «amici» arrivano numerose, e ampio spazio è loro concesso per molti numeri. Si cominciano anche a pubblicare poesie e pensieri dedicati a Tenco, magari ricordando questi versi, da «Io vorrei essere là», che esce come singolo qualche mese dopo il suicidio.³⁸

Io vorrei essere là,
sulla mia verde isola
ad inventare un mondo
fatto di soli amici.

1.3.2. «Credete ancora al Festival?»

«Credete ancora al Festival? È come credere alla befana» chiede allora *Big* ai suoi lettori.³⁹ La domanda è retorica, e la risposta è una buona sintesi della crisi di valori (almeno, di quelli associati alla musica) che attraversa la comunità giovanile dopo la morte di Tenco. Le reazioni documentate dalle riviste compongono un lungo epitaffio per un musicista in gran parte riscoperto (o *scoperto* direttamente, con annesso senso di colpa per la mancanza) *dopo* la sua morte: il singolo di «Ciao amore ciao»⁴⁰ vola in testa alle classifiche già durante il Festival:⁴¹ è, ironicamente, la prima volta che succede a un brano di Tenco.

La reazione della comunità giovanile si dirige però non solo contro i vincitori del «Festival della Vergogna»,⁴² e cioè gli esponenti della canzone più tradizionale e conservatrice. Nelle settimane successive sul banco degli imputati finiscono anche i «falsi beat», e la crisi sembra consumarsi anche all'interno delle categorie della musica giovanile. La possibilità stessa di una «musica

³⁶ Piero Vivarelli, «Ciao amico ciao», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 24-28.

³⁷ «Sveglia, ragazzi!», *Big*, a. 3, n. 7, 15 febbraio 1967, p. 5.

³⁸ Luigi Tenco, «Io vorrei essere là» / «Io sono uno», Rca PM 3419, 1967, 45 giri.

³⁹ Carlo Giovetti, «Credete ancora al Festival? È come credere alla befana», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 48-50.

⁴⁰ Luigi Tenco, «Ciao amore ciao» / «E se ci diranno», Rca PM 3387, 1967, 45 giri.

⁴¹ Daniele Ionio, «Luigi Tenco si è ucciso ma il Festival continua», op. cit.

⁴² «Sveglia, ragazzi!», *Big*, a. 3, n. 7, 15 febbraio 1967, p. 5.

nostra» nei termini precedenti viene meno nel giro di poco tempo, nei discorsi di una comunità giovanile che deve fare i conti con la «sacralizzazione» di Tenco, e che di lì a poco entrerà in una stagione di politicizzazione diffusa. Appare abbastanza ingenuo e metodologicamente immotivato instaurare un collegamento di qualunque tipo fra la morte di Tenco e la stagione del sessantotto europeo, come sembrano suggerire certi commentatori (Dessì & Borgna 1977), e come sembra affiorare da alcune pubblicazioni di taglio pubblicistico. E tuttavia, questo tipo di interpretazione si attiva da subito, anche in ambienti che contribuiscono non poco a ridefinire le estetiche della canzone a partire da quegli anni. Scrive ad esempio il neonato Club Tenco di Venezia nel 1969 sul suo bollettino:

In questi giorni tremendi, in cui dei giovani si lasciano bruciare vivi per amore della libertà, sembra assurdo ricordare e sottolineare il gesto di un ragazzo che si uccide *solo* per protestare contro il mondo della canzone.

Eppure, quei principi e quegli ideali, tesi all'affermazione di certi diritti ed al richiamo di una maggiore presa di coscienza sono sostanzialmente gli stessi, e comuni a tutti i giovani di oggi.⁴³

Se la morte di Tenco fornirà le risorse «cognitive, emotive e simboliche» per la ricollocazione della canzone all'interno del «campo culturale» (Santoro 2010, p. 12), e per la codificazione, negli anni successivi, della «canzone d'autore», quello che si registra nell'immediato è il sostanziale collasso delle categorie fino allora in uso da parte della comunità giovanile, e dell'ideologia dell'autenticità che le strutturava. A chi si può «credere»? Non al Festival di Sanremo, ma neanche all'industria discografica, ai «falsi beat» che essa stessa ha prodotto, o al «folk» della «linea verde». Il campo della musica leggera si è di colpo fatto molto serio, e le categorie e le estetiche disponibili appaiono ora del tutto inadeguate a chi deve usarle.

⁴³ *Numero unico*, 27 gennaio 1969. Ora in Club Tenco Venezia 2008.

2. Riorganizzarsi, riorganizzare le categorie

2.1. Il Club Tenco di Venezia⁴⁴

Per quanto si possa considerare la morte di Tenco come momento chiave per la costruzione simbolica della «canzone d'autore», non si può comprendere la rete di discorsi che porta alla codificazione del genere se non nel contesto di quel sentimento comunitario che aveva permesso l'«immaginazione» di una comunità giovanile negli anni precedenti. È alla luce di quella stessa ideologia del collettivo, definitasi nei nuovi spazi di socialità a disposizione dei giovani che può «nascere» la canzone d'autore. Se la crisi della comunità giovanile è soprattutto una crisi di estetiche e di tassonomie, il Club Tenco di Venezia e quello di Sanremo (quest'ultimo, a differenza del primo, destinato a una lunga storia) sono una delle risposte a questa crisi. La loro iniziale ispirazione, così come lo «stile» in cui «immaginano» la loro comunità di riferimento, può coerentemente essere fatta risalire anche alle pagine delle riviste per giovani, come confermano la retorica e il lessico delle loro pubblicazioni di questi primi anni.

La nascita di un «Club “Luigi Tenco”» a Venezia è databile pochi mesi dopo il gennaio del 1967. L'informazione affiora dalle pagine di *Big* nel pieno di quella «autopsia» dei valori della comunità giovanile sopra descritta. Ornella Benedetti, futura fondatrice del Club,⁴⁵ scrive una lettera affermando che vorrebbe raccogliere le poesie su Tenco pubblicate sulla rivista in un opuscolo, ottenendo risposta positiva dalla redazione.⁴⁶ Il libretto esce l'anno successivo, a firma Club Tenco di Venezia (1968): una lettura delle settantasette poesie che vi sono raccolte – alcune già editate su *Big*, alcune brevi, altre lunghe in forma di ballata, quasi tutte in versi liberi – sembra descrivere il tentativo di elaborare il

⁴⁴ Non mi dilungherò qui sul lungo dibattito che anticipa la nascita del Club Tenco. La ricostruzione delle diverse fasi, così come una ricca selezione dell'epistolario dei protagonisti di quelle vicende, è contenuta nel mio lavoro di tesi specialistica, cui mi permetto ancora di rimandare (Tomatis 2010/2011). Le lettere citate provengono dall'Archivio del Club Tenco di Sanremo (ACTS): il fondo conservato a Sanremo consta di una serie di scatole e faldoni non ordinati, che raccolgono varia corrispondenza di Amilcare Rambaldi relativa all'organizzazione del Premio e della Rassegna, anche negli anni precedenti.

⁴⁵ Né Ornella Benedetti, né Amilcare Rambaldi (fondatore del Club a Sanremo) sono «giovani». Tuttavia, fungono da leader «carismatici» per associazioni di fatto composte da giovani: un meccanismo piuttosto interessante, notato (per quanto riguarda il Club sanremese) anche da Santoro (2010, p. 164).

⁴⁶ Rubrica delle lettere, *Big*, a. 3, n. 26, 28 giugno 1967, p. 8.

lutto per la perdita di un amico più che per un cantante affermato. L'uniformità di stile che caratterizza tutti i componimenti, le figure retoriche, le inversioni, la scrittura pascoliana o ungarettiana – antonomasia «liceale» di come dovrebbe suonare una poesia per essere tale – è davvero sorprendente, se si considera come gli autori provengano da tutta Italia. È la conferma di un'uniformità del sentire da parte dei giovani, ma anche dell'esistenza di una lingua comune, una *koiné* retorica molto vicina a quella proposta dalle riviste giovanili: tanto i testi introduttivi quanto le poesie attingono a quel medesimo serbatoio lessicale, comprese le sue suggestioni cattolico-sociali. Si legge ad esempio nell'introduzione:

La funzione del Club [...] è di giovare al campo specifico della canzone, nel quale Luigi combatteva, e nello stesso tempo di consentire a tutti il ritrovarsi tra amici, tra fratelli, parlando lo stesso linguaggio, e potendo essere se stessi senza infingimenti, non essere derisi né giudicati pazzi solo perché non si è furbi, e si hanno degli ideali.

Insomma, la "verde isola fatta di soli amici" vagheggiata da Tenco.

Chiunque dice di essere amico di Luigi, può dunque portare la sua pietruzza per costruire questo edificio. [...]el nostro risoluto desiderio di far ricordare Luigi, vi è la volontà di contribuire a realizzare qualcosa di nuovo nel campo della canzone, in modo che esprima i sentimenti di coloro che non vogliono essere schiacciati da una società alla ricerca dei soli beni materiali. (Club Tenco Venezia 1968, pp. 6-7)

Un documento risalente allo stesso anno – presumibilmente un testo destinato a essere inviato ai soci, scritto forse dalla stessa Benedetti – chiarisce l'obiettivo del Club in toni anche più esplicitamente «cattolici». «Luigi» diviene quasi un novello Cristo, morto per la canzone e per «noi». È utile riportarne un lungo brano, data la sua irreperibilità.

Cari amici, ho pensato di rendervi più chiari visto che voi lo chiedete, gli scopi e le ragioni della catena ideale che ci unisce tutti nel nome di Luigi.

La tessera [del Club] dice: *riconoscersi in lui*.

Significa aver trovato in quello che lui ha voluto rappresentare di sé con ogni sua canzone di valore indubbiamente autobiografico, qualcosa di noi forse mai analizzato né espresso, ma che *ora* ci dà la sensazione netta di sentire come lui e di doverne ad ogni costo difendere le idee esattamente come fossero le nostre.

Questo è riconoscersi in lui.

La tessera dice: *lo scopo*.

Lo scopo è che Luigi non sia morto inutilmente, quindi bisogna cercare con ogni mezzo di far conoscere ed apprezzare le sue canzoni, di conseguenza insegnare a cercare, anche in una canzone, precisi valori ideali, rifiutando scopiazzature, banalità e temi ipocriti. Purtroppo, invece, ed è questo che noi dobbiamo combattere in nome di lui [sic]. L'accettazione di simili elementi negativi, provoca, tra gli altri, tre grandi malanni:

Primo – incoraggia i compositori a buttare sul mercato qualsiasi pezzo purché di effetto, senza porvi né impegno né coscienza, ma solo furbo mestiere.

Secondo – i cantanti *sollecitati dai soldi* contribuiscono a mandar avanti tali mistificazioni, sorretti in questo da un'abile quanto complice campagna pubblicitaria. E i cantanti meno pochissimi casi fortunati non sono che degli sfruttati, apparentemente sovrani di un regno fasullo.

Terzo – i giovani, ai quali interamente è riservato questo prodotto, non possono che trarne risultati negativi, proprio per la particolare facilità con cui si può suggestionare e condizionare una giovane mente che si va formando.

Perciò è chiaro che combattendo questi elementi negativi, non facciamo altro che continuare sul cammino indicato da Luigi con le ferme idee oneste e precise. E dimostrando che da lui è partita la prima scintilla, andiamo avanti. *È questo lo scopo*.⁴⁷

Come è chiaro da questi documenti, i giovani del Club Tenco non guardano alla canzone – e al repertorio di Tenco – tanto come «poesia in musica» (come sarà di lì a poco), né ci si aspetta dal «campo specifico della canzone» nel quale «Luigi» «combatteva» una qualche presa di posizione politica, se non limitata a generici appelli all'utopia della «verde isola fatta di soli amici». Si conferma ancora, anzi, l'incompatibilità delle categorie estetiche giovanili con le visioni più politicizzate. Lo stesso opuscolo con le poesie fu oggetto di uno «squallido attacco stalinista» (De Angelis 1982) sulle pagine di *Vie nuove*,⁴⁸ a riprova dello sguardo non particolarmente simpatetico di buona parte degli intellettuali di sinistra verso il cantautore e i suoi «amici». L'interpretazione che di Tenco emerge dagli scritti del Club veneziano è, piuttosto, adolescenziale: una sorta di declinazione splenica, post-crisi, della «musica nostra». Come spiega un altro dei testi introduttivi al volumetto, firmato dal socio mestrino Carlo Scardulla,

⁴⁷ Documento dattiloscritto su velina, fronte e retro, «Primavera '68», ACTS. Enfasi in originale.

⁴⁸ E ancora, qualche anno dopo, da parte di Bernieri (2011 [1978]), che era curiosamente anche uno degli autori delle poesie raccolte nel volumetto.

la polemica di Tenco è quella tipica di un adolescente nel momento in cui scopre il compromesso degli adulti che a lui pare soltanto ipocrisia, e malgrado questa scoperta vorrebbe ancora che chi si condanna fosse diverso. (Club Tenco Venezia 1968, p. 19)

Dunque, non si nota ancora un sostanziale salto di qualità nelle strategie di validazione estetica (e meno che mai l'idea della canzone come «cultura»), ma piuttosto un aggiornamento dei paradigmi della «musica nostra», che mira al riappropriarsi di quei valori solidaristici e comunitari «traditi» dal sistema.

La riappropriazione passa anche attraverso nuovi spazi di aggregazione: da un lato, si invitano i soci del Club a richiedere le canzoni di Tenco in tutte le trasmissioni radiofoniche e televisive che trasmettono musica per giovani.⁴⁹ Dall'altro, nascono nuove riviste e bollettini con ruolo di spazi «virtuali» di incontro e discussione. Dal luglio del 1968 esce la pagina fissa *Caleidoscopio*, a cura del Club Tenco di Venezia, sul settimanale veneziano *Il Minosse*. Il manifesto programmatico che accompagna la prima uscita anticipa quella che sarà la successiva «missione» del Club Tenco di Sanremo, annunciando che «[v]erranno ricercati e sottolineati, nella corrente produzione italiana, quegli elementi per cui, anche una canzone, può avere senso e significato, come era nelle intenzioni di Tenco».⁵⁰ Dal gennaio del 1969 esce il bollettino *Numero unico*, pubblicato fino al 1974,⁵¹ che raccoglie anche interventi di Enrico De Angelis, oggi direttore artistico del Club Tenco.

2.2. Estetiche a confronto al salto di decennio

2.2.1. Fuori da Sanremo: pubblici diversi per una canzone «diversa»

Gli intellettuali, per snobismo o per credo politico (o più spesso per entrambi i fattori) non hanno mai ritenuto il Festival di Sanremo un possibile spazio per una canzone «di qualità», secondo *qualunque* parametro estetico. La morte di Tenco e il mutato contesto della comunità giovanile sembrano aver convinto

⁴⁹ Enrico De Angelis, «La lunga storia del Club Tenco», *Bielle*, 2005.

www.bielle.org/Interviste/2005/DeAsuTenco_int.htm; accesso: 2 novembre 2015.

⁵⁰ Club Tenco di Venezia, «...Continuare un discorso», *Minosse*, a. 20, n. 28, Venezia, 13 luglio 1968, p. 7.

⁵¹ Tutti i numeri del bollettino sono raccolti in: Club Tenco Venezia 2008.

buona parte degli ascoltatori più giovani che non vi può essere «vera» musica nel contesto del Festival. Le nuove estetiche della canzone post-1967 devono essere costruite, allora, in uno spazio altro da Sanremo, lontane dal mercato che questo rappresenta, in una parziale coincidenza di obiettivi – infine – fra comunità giovanile e agenda degli intellettuali, fra «musica nostra», «canzone diversa» e «nuova canzone».

Questa presa di coscienza palesa per la prima volta l'esistenza di una «doppia linea» della canzone italiana: da un lato una canzone «ufficiale», mainstream, che viene a coincidere con la «musica di consumo» (espressione ancora ben in uso in questi anni). Dall'altro una canzone «diversa» – per usare il termine di Eco – che si definisce proprio in quanto contrasta con la tradizione di Sanremo. L'opposizione non è solo formale: anche le canzoni dei primi cantautori rompevano con i cliché sanremesi, ma i cantautori venivano ospitati dal Festival senza che questo creasse alcun imbarazzo né a loro, né al loro pubblico. Nel giro di un paio di anni, frequentare il Festival di Sanremo significherà arrivare a un certo pubblico (sempre numeroso), ma potenzialmente rischiare di alienarsi l'«altro» pubblico. La novità è che questo doppio livello ora non riguarda solo le categorie estetiche degli intellettuali (la «nuova canzone», per esempio, si era codificata da subito come «altra» da Sanremo), ma condiziona in modo crescente la visione che una parte crescente della comunità giovanile, non necessariamente politicizzata, ha della canzone italiana. Se ancora oggi esiste un'ideologia diffusa per cui un artista si «squalifica», si «vende», partecipando al Festival di Sanremo, le sue radici vanno rintracciate in questi anni.

Questo non è vero da subito: la vittoria di Endrigo nel 1968 con «Canzone per te», scritta con Sergio Bardotti,⁵² sembra rispondere a una volontà di conciliazione, al tentativo, anche interno al Festival, di rifondare Sanremo su basi diverse. La prima ipotesi di un «Premio Tenco» formulata dal futuro patron della manifestazione Amilcare Rambaldi prevede che il riconoscimento sia attribuito in una serata del Festival riformato, e che sia

⁵² Sergio Endrigo, «Canzone per te» / «Il primo bicchiere di vino», Cetra SP 1360, 1968, 45 giri.

accoppiato a un «Premio San Remo» in sostituzione della vecchia gara.⁵³ Già intorno al 1969, tuttavia, i due mondi cominciano a separarsi in maniera irreversibile. In quell'anno si organizza persino un «controfestival», promosso dalle sezioni sanremesi del PCI, del PSIUP e dei socialisti, con ospiti d'onore Dario Fo e Franca Rame, presso Villa Ormond a Sanremo. La manifestazione scatena qualche polemica soprattutto quando l'organizzazione del Festival impedisce a Sergio Endrigo, in gara nelle serate «ufficiali», di parteciparvi (Giannotti 2005, p. 60; Facci e Soddu 2011, p. 168). Tuttavia, nonostante questi tentativi protezionistici, e complice un crescente disimpegno della Rai dall'organizzazione, Sanremo appare negli anni che seguono la morte di Tenco in netta decadenza.

2.2.2. Quale etichetta? Quale estetica per la canzone?

Se pure la canzone sta lentamente entrando nell'attrazione del «campo culturale», il «campo culturale» della canzone intorno al salto di decennio non è identificato con un'etichetta univoca, né valutato attraverso un'estetica condivisa. Vi confluiscono diverse tendenze della popular music di questi anni, che si rispecchiano in un'oscillazione fra diverse etichette di genere.

«Cantautore» rimane in auge, sia nel significato denotativo e «debole» di autore delle proprie canzoni, sia con connotazioni di intelligenza, e richiami stilistici agli idioletti dei maggiori cantautori di ormai quasi dieci anni prima. Il termine, anzi, sembra specializzarsi e indicare per antonomasia il nucleo dei primi cantautori Ricordi. L'opera di Tenco può venire ora ricondotta direttamente a questa esperienza, cosa che avveniva in maniera decisamente meno evidente negli anni immediatamente precedenti alla sua morte. Si comincia a parlare di una «scuola di Genova» con poetiche coerenti, e con Tenco nel ruolo di capofila e spesso ispiratore principale. Gli altri cantautori di inizio decennio (e nello specifico i «romani» come Gianni Meccia, Edoardo Vianello, Nico Fidenco) sono invece progressivamente esclusi dalla definizione.

La «scuola di Genova» può ora includere anche altri cantautori rimasti marginali nella codificazione iniziale del genere. È il caso di Enzo Jannacci, la

⁵³ Amilcare Rambaldi, «1945-1971. Per un Sanremo migliore», documento dattiloscritto inviato al Comune di Sanremo, ACTS.

cui carriera nei primi anni sessanta è spesso parallela a quella di Tenco in Ricordi, e, soprattutto, di Fabrizio De Andrè. La coincidenza dell'uscita del suo primo LP *Volume 1*⁵⁴ con la morte di Tenco (pochi mesi dopo: il disco si apre con «Preghiera in gennaio», dedicata all'amico) rende facile interpretarlo come il naturale erede delle istanze portate avanti dall'autore di «Ciao amore ciao». Anche l'influenza francese viene saldamente collocata al centro del canone a partire da questi anni, mentre le influenze americane assumono ora un ruolo estemporaneo e marginale. Questi processi in atto emergono chiaramente dai primi scritti di Enrico De Angelis, allora giovane appassionato di musica iscritto al Club Tenco veneziano.

Rinnovare la stantia canzone italiana sul modello di quella francese era appunto ciò che si proponeva il piccolo movimento genovese un po' bohemien cui Tenco dava vita insieme coi suoi amici Umberto Bindi, Gino Paoli, Bruno Lauzi, Giorgio Calabrese, Gianfranco e Giampiero Reverberi, movimento che s'allargherà poi a comprendere materialmente o idealmente nomi come Endrigo, il duo Gaber-Jannacci, fino al nuovo geniale alfiere della scuola, cui ora affidiamo l'eredità di Tenco: Fabrizio De Andrè. (Enrico De Angelis in Club Tenco Venezia 1968, p. 12)

Per quanto si tratti di scritti giovanili, evidentemente ai margini del mainstream della critica musicale, e di diffusione limitata, De Angelis mostra una grande coerenza anche nei contributi degli anni seguenti, e questa narrazione diventerà, con il successo del Premio Tenco quella egemone negli studi sulla canzone d'autore.

Allo stesso De Angelis si può far risalire l'introduzione della locuzione «canzone d'autore», che appare in due articoli del 1969 che il giovane giornalista scrive per avviare la sua collaborazione con la redazione culturale del quotidiano *L'Arena* di Verona, dove lavorerà fino alla pensione. Il primo – quello che De Angelis sottopone come prova – esce sul numero del 13 dicembre 1969. Si intitola «Luigi Tenco: un utile ritorno», ed è una riflessione che prende spunto dall'uscita di un LP antologico di Tenco. Il contenuto è riconducibile alle riflessioni già portate avanti da De Angelis in altri interventi degli anni precedenti (Club Tenco Venezia 1968, e su *Caleidoscopio* e *Numero unico*). La

⁵⁴ Fabrizio De Andrè, *Volume 1*, Bluebell BB LP 39, 1968, 33 giri.

maggiore novità è rappresentata, appunto, nell'occhiello e nel pezzo, dalla dicitura «La canzone d'autore».⁵⁵

Perché, dunque, si ascolta ancora Tenco? Perché, accanto ad una spaventosa decadenza qualitativa della cosiddetta “canzone di consumo” (un campo ben distinto, coi suoi pochi pregi e i suoi infiniti difetti, ma che qui ora non rientra nel nostro campo d'interesse), si sta avendo, all'inverso, una riscoperta (lenta, ancora limitata, certo, ma profonda e significativa) della “canzone d'autore”, quella cioè che, nata in Italia circa dieci anni fa, plasmò sulla radice di uno spirito schiettamente italico o addirittura folkloristico i moduli raffinati e anticonformisti della celeberrima scuola francese di chansonnier dai nomi altisonanti come Vian, Ferré, Brel, Brassens, Mouloudji, Brel, Aznavour. Questo tipo di canzone, che potremo pure definire espressione d'arte “minore”, allo stesso modo in cui chiamiamo “artistico” un mobile o una vecchia miniatura, ma che è comunque arte antichissima e popolare come le altre (popolare nel senso più genuino della parola), ha una sua natura estetica molto particolare e delicata. L'errore più grossolano è quello di considerarla come un sottoprodotto della musica, valutato sulla base di parametri banali come l'orecchiabilità o la pura piacevolezza sensuale. Quei cantautori francesi cui abbiamo accennato hanno proprio l'enorme merito d'aver valorizzato più d'ogni altra scuola, in tempi moderni, anche il significato del testo poetico [...]. Note e parole, le une al servizio delle altre, devono compenetrarsi a vicenda per dare insieme, simultaneamente, una impressione, e provocare quindi uno e un solo giudizio.

In realtà, si parla di «canzone d'autore» (o più spesso al plurale: «canzoni») già sporadicamente nel corso degli anni sessanta. Negli scritti sulla musica popolare del NCI, ad esempio, una «canzone d'autore» è una composizione firmata, distinta cioè dal repertorio popolare «anonimo»,⁵⁶ ma nessuno avrebbe mai definito un brano di Paoli, o di Tenco, una «canzone d'autore», né i primi cantautori erano mai stati ricondotti a un genere così chiamato, o raccolti sotto un'etichetta del genere come fa De Angelis nel 1969.

⁵⁵ Enrico De Angelis, «Luigi Tenco: un utile ritorno», *L'Arena*, 13 dicembre 1969. Ora in De Angelis 2009, pp. 11-12.

⁵⁶ Ad esempio: Luciano Baroni, «La “nera notte di Spagna” nei Canti della Nuova Resistenza», intervista a Sergio Liberovici, *L'Unità*, 24 aprile 1963, p. 6. Oppure: Savi 1966.

Il termine torna dieci giorni dopo nel seguito del pezzo, dedicato a De Andrè,⁵⁷ ma non compare con frequenza significativa nei contributi successivi di De Angelis, né altrove, per ancora qualche anno. Tuttavia, quel primo articolo sintetizza in poche righe lo stato dell'arte del dibattito sul valore estetico della canzone: vi si ritrova la contrapposizione fra una «canzone di consumo» e una canzone «diversa» (e il manoscritto del pezzo mostra come «canzone d'autore» corregga appunto «canzoni diverse»);⁵⁸ vi compaiono strategie di autenticazione basate sulla «francesità», sull'«anticonformismo» e sul richiamo a un'ispirazione «popolare» e «folkloristica»; vi ritorna l'idea di canzone come «arte minore» distinta dalla tradizione colta, che era già di Mila;⁵⁹ vi si predica l'importanza del testo a scapito della musica. L'ispirazione per quel «d'autore», come è ragionevole ritenere e come è stato confermato dallo stesso De Angelis,⁶⁰ deve provenire dal paragone con l'idea di «cinema d'autore», ma il termine è efficace anche perché è perfettamente adeguato a rendere conto della centralità che la figura del cantautore ha nella popular music italiana. Se anche non era in uso, «canzone d'autore» sanziona cioè un'ideologia dell'autorialità già diffusa, e doveva suonare perfettamente trasparente ai lettori del 1969.

Quali espressioni sono allora comuni per definire quello che, a breve, sarà inevitabilmente detto «canzone d'autore»? «Canzone diversa» è piuttosto diffusa, già negli anni precedenti, anche in contesti giovanili.⁶¹ Più effimera è «canzone d'arte» (si trova, ad esempio, in alcuni contributi di De Angelis su *Caleidoscopio*).⁶² Queste stesse musiche sono però più spesso raccolte sotto l'etichetta di «cabaret», particolarmente prossima a quella di «canzone diversa» già al momento della formulazione della definizione da parte di Eco. Fra quei cantanti che saranno poi inclusi nel canone della «canzone d'autore», la percezione di fare «cabaret» sembra essere piuttosto diffusa in questi anni. Due dischi di Bruno Lauzi hanno «cabaret» nel titolo (*Lauzi al cabaret* e *Kabaret n.*

⁵⁷ Enrico De Angelis, «Fabrizio De Andrè, un artista in sordina», *L'Arena*, 23 dicembre 1969. Ora in De Angelis 2009, pp. 12-13.

⁵⁸ Manoscritto originale; archivio privato di Enrico De Angelis.

⁵⁹ Massimo Mila, «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», op. cit.

⁶⁰ Comunicazione personale.

⁶¹ Ad esempio: Silvia De Benedetti, «Un angolo per la canzone diversa», *Ciao Amici*, a. 5, n. 13, 8 maggio 1966, pp. 66-68. Il pezzo è dedicato al Folkstudio di Roma.

⁶² Enrico De Angelis, «C'è stata una "canzone d'arte" negli ultimi dodici mesi?», *Minosse*, a. 20, n. 28, Venezia, 13 luglio 1968, p. 7.

2),⁶³ mentre le più nuove esperienze di «cabaret» – ad esempio, il Teatrino dei Gufi a Milano – non solo sono formalmente ricondotte ai precedenti della «canzone milanese», ma vengono messe in relazione anche con i cantautori.⁶⁴ «Cabaret» non sembra avere, comunque, una connotazione di satira così netta come è nell'uso odierno.

Quello che accomuna queste definizioni, che spesso si sovrappongono, è che tutte mirano a delimitare un campo della canzone *separato da quello della musica «di consumo»*. Se i cantautori dei primi anni sessanta erano l'avanguardia innovativa e alternativa della «musica leggera», ma erano comunque parte di essa, queste definizioni mirano piuttosto a una dissociazione netta da quel gusto. Una prova di questa distinzione la fornisce il Premio della Critica Discografica del 1968: la commissione sceglie di non assegnare alcun riconoscimento per il miglior disco di «musica leggera», ma premia comunque *Volume I* di Fabrizio De Andrè, appunto, in una «categoria cabaret».⁶⁵ Nessuna di queste definizioni mette in dubbio, comunque, che la canzone italiana possa ottenere una sanzione estetica se non attraverso il riconoscimento di una paternità artistica, di un «autore» in senso forte.

3. L'invenzione della «canzone d'autore»

3.1. Prima del Tenco: i nuovi cantautori fra «arte» e «commercio»

Il debutto, o l'arrivo al successo, di una nuova generazione di cantautori negli anni post-1968 si accompagna quasi da subito alla riflessione sulla loro collocazione *sul* mercato e *nel* mercato, e sugli spazi in cui possono e devono agire, suonare, pubblicare. La parabola professionale di Paoli, di Bindi, di Endrigo a partire dai primi anni sessanta, e di Tenco fino al 1967, si era consumata per intero *all'interno* del sistema di mercato, attraverso i canali promozionali ufficiali di discografia e editoria: Sanremo, *Cantagiro*, i rotocalchi e le riviste per giovani, la Rai. Dopo la morte di Tenco, dopo la «crisi» delle categorie della musica giovanile, dopo il sessantotto, la «credibilità» richiesta ai

⁶³ Bruno Lauzi, *Lauzi al cabaret*, CGD FG 5020, 33 giri, 1965; *Kabaret n. 2*, Ariston ARS 300001 LPS, 33 giri, 1967.

⁶⁴ Daniele Ionio, «I gruppi italiani e le derivazioni cabaret», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, p. 29.

⁶⁵ Enrico De Angelis, «C'è stata una «canzone d'arte» negli ultimi dodici mesi?», op. cit.

cantautori per essere riconosciuti come tali non sembra poter essere trovata negli spazi canonici dell'industria musicale.

Nel 1972 il critico Roberto Buttafava riflette sul tema in un articolo su *Oggi*, facendo una buona sintesi delle aspettative e delle convenzioni connesse con i cantautori nei primi anni settanta, pur al netto del discorso più strettamente politico, che emergerà più avanti. Gli esempi citati sono quelli di Francesco Guccini, Piero Ciampi e Roberto Vecchioni, che «se fossero nati in Francia sarebbero diventati degli Aznavour e dei Brassens» mentre «da noi sono quasi sconosciuti».

Tra una Canzonissima e un Sanremo, un Disco per l'estate e un Cantagiro, una Mostra di Venezia e un Festival di Pesaro l'annata canora s'è da anni trasformata in un susseguirsi di gare e rassegne prettamente commerciali. In una struttura di questo genere c'è sempre meno spazio per chi ha idee originali, per chi va controcorrente.

Ma ce ne sono altri, malgrado tutto, che si rifiutano di scrivere versi banali per far soldi. Scrivono solo quello che pensano, mettono in musica pagine di diario segrete, monologhi solitari in versi, senza preoccuparsi minimamente del gusto del pubblico. Piuttosto rinunciano a fare il cantante di professione, fanno il girovago o l'insegnante, aspettano per anni di trovare il discografico disposto a commettere la follia di pubblicare un loro longplaying.⁶⁶

In questo passo, Buttafava sembra alludere a un passato in cui ci sarebbe stato spazio per «chi ha idee originali»: è più una strategia retorica che non un vero rimpianto, probabilmente. Di certo l'espansione dell'industria discografica e la sua crescente internazionalizzazione in questi anni hanno favorito tanto la diffusione di musica straniera quanto la concentrazione delle vendite (De Luigi 2008). La polarizzazione del gusto seguita al ripensamento delle categorie della musica giovanile, d'altro canto, si è tramutata nell'immediato in una minore possibilità di emergere nel circuito «mainstream» per i cantautori, relegati ora a un mercato di nicchia rispetto ai primi anni sessanta.

⁶⁶ Tino Roberti [Roberto Buttafava], «Bravi bravissimi: ma chi li vuole?», *Oggi Illustrato*, febbraio 1972, p. 61. L'articolo fu occasione di un primo contatto fra Amilcare Rambaldi e Buttafava: dopo aver letto l'articolo, il futuro patron del Club Tenco inviò una lettera a Tino Roberti alla redazione di *Oggi*, rispondendo al titolo dell'articolo: «Può darsi che li voglia Sanremo!» (Rambaldi a Roberti, 11 febbraio 1972. *ACTS*).

Il disco a 33 giri, che comincia ad affermarsi in questi anni dapprima come raccolta di singoli e poi come «opera» più o meno organica, sanziona questa situazione. Formato privilegiato per un ascolto diverso, usato come «equivalente discografico del recital» almeno dai tempi di Ferré (Fabbri 2008a, p. 91), il long playing permette ai musicisti (e ai cantautori) lo sviluppo di un discorso musicale più ampio. A differenza di dieci anni prima, i 33 giri interessano ora anche ai giovani, e sono alla loro portata economica. Il grande formato, la grafica, la foto di copertina – spesso il volto del cantautore, o un'illustrazione, un'«opera d'arte» creata per l'occasione – ne influenzano le pratiche di ascolto. Un ascolto *silenzioso*, come la lettura di un libro, spesso associato a vario materiale paratestuale: il testo delle canzoni, i commenti del musicista o di un critico, interviste, note di copertina... L'invenzione della canzone d'autore come forma d'arte passa soprattutto per i «padelloni» a 33 giri, seguendo un percorso già in corso nel rock inglese e americano.

Allo stesso tempo, il successo che riscuote il nuovo formato rende palese che i luoghi canonici del circuito discografico – Sanremo in primis – sono del tutto inadeguati per questo tipo di offerta musicale, oltre che potenzialmente «compromettenti» per la «dignità artistica» dei nuovi cantautori. Quelli che debuttano in questi anni seguono percorsi indecisi fra il meccanismo rodato dall'industria del disco sui loro colleghi di dieci anni prima, e l'emergere di spazi e contesti alternativi, talvolta riconducibili all'ideologia della comunità giovanile, o collegati più o meno direttamente al protagonismo politico dei giovani post-sessantotto.

Fabrizio De Andrè, per esempio, se pure aveva pubblicato un buon numero di 45 giri durante tutto l'arco degli anni sessanta a partire dal 1961, costruisce la sua fama soprattutto grazie agli LP. Decisamente meno presente sulle riviste popolari di quanto lo siano i colleghi (Sassi & Pistarini 2008) – ma del resto incide per etichette più piccole (la Karim e la Bluebell) e molti dei suoi brani non passano le maglie della Commissione d'ascolto – De Andrè guadagna credibilità fra un pubblico più colto, di studenti, attratti dai riferimenti alla poesia francese e dalla goliardia di alcuni dei suoi primi brani. L'immagine che di lui emerge, nei primi settanta, è già quella del vero *artista*, alternativo e colto, che conosciamo oggi (pur senza la «sacralizzazione» che ne ha seguito la morte). Allo stesso tempo, De Andrè è abile a muoversi in uno spazio «non

commerciale», rifiutando di esibirsi in pubblico fino al 1974, quando è scritturato con contratto milionario alla Bussola di Viareggio (episodio che, infatti, gli causa numerose critiche).

Anche Giorgio Gaber ridefinisce la propria figura pubblica negli anni successivi alla morte di Tenco, virando verso una forma di spettacolo teatrale ben calato nella linea del «cabaret» milanese di quegli anni. Spostandosi definitivamente in un ambito culturalmente accreditato come quello teatrale, che aveva già frequentato occasionalmente, Gaber rompe decisamente con il suo passato «pop» e avvia una nuova fase della sua carriera.

Altri cantautori esordiscono direttamente nei nuovi spazi alternativi che si sono costituiti nel contesto del protagonismo giovanile pre-1968, e che in questi anni vedono crescere la loro attività: su tutti, il Folkstudio di Roma, attivo dai primi anni sessanta nello studio del pittore e musicista nero americano Harold Bradley⁶⁷ a Trastevere, e poi sotto la direzione di Giancarlo Cesaroni, dove cominciano la loro carriera Francesco De Gregori e Antonello Venditti. A Bologna Guccini suona abitualmente all'Osteria delle Dame: il live *Opera buffa* (del 1973) è registrato proprio lì, e in parte al Folkstudio, a dimostrazione di come l'industria del disco fosse già ben consapevole dei nuovi spazi e delle aspettative connesse con i cantautori di nuova generazione, e cominciasse ad adeguare le proprie strategie di conseguenza. D'altro canto, i canali già rodati non vengono abbandonati. De Gregori è in gara a *Un Disco per l'Estate* nel 1973, dove arriva ultimo con «Alice», scritta per il suo debutto solista. Roberto Vecchioni prende parte al Festival di Sanremo quello stesso anno, e gli articoli che la stampa gli dedica sono in tutto e per tutto analoghi a quelli che ci si aspetterebbe per un cantante di fresco successo: alcune foto lo ritraggono, per esempio, mentre sceglie il vestito per il matrimonio,⁶⁸ un tipo di comunicazione che non sarà – di lì a pochissimo – compatibile con la figura del cantautore «da Club Tenco».

⁶⁷ Silvia De Benedetti, op. cit.

⁶⁸ Giorgio Salti, «Matrimonio a settembre per il professore della canzone», *Sorrisi e Canzoni*; Tino Roberti [Roberto Buttafava], «Roberto, il cantababbo», *Oggi Illustrato*; Nino Romano, «Diario di un professore (cantautore)»; Luciano Simonelli, «Professore, che ci canta oggi?». Gli articoli sono databili al 1973. Sono disponibili, senza ulteriori riferimenti di data, in *ACTS*.

Un elemento in particolare sembra accomunare i protagonisti della nuova generazione di cantautori: nessuno di essi si presenta, inizialmente, come un professionista della musica. E questo nonostante in molti possano vantare una carriera già solidamente avviata. Vecchioni, autore di discreto di successo, è un «professore» di liceo, etichetta che gli è rimasta associata fino a oggi, un perfetto protagonista per la canzone post-sessantotto (un altro servizio fotografico di questi anni lo ritrae in classe con i suoi allievi, a testimonianza ulteriore di questa doppia linea promozionale). Anche Guccini insegna in questo periodo, mentre altri più giovani – come De Gregori e Venditti – sono studenti universitari. Jannacci, che aveva debuttato dieci anni prima ma che tornerà in auge nei settanta proprio nel nuovo contesto della «canzone d'autore», è un chirurgo. Paolo Conte, che pure aveva scritto brani per Celentano e altri, è (ancora oggi) un avvocato. L'elenco dei partecipanti ai congressi della Nuova Canzone organizzati dal Club Tenco, come è riportato sugli atti, lo conferma: i cantautori in questi anni sono sempre anche *qualcos'altro*. Persino Angelo Branduardi, che a differenza degli altri vive di musica, è un «musicista» e un «cantautore» (confermando dunque come i «cantautori» non siano, nel senso comune, dei musicisti).

Ernesto Bassignano – operatore culturale – cantautore, Angelo Branduardi – musicista – cantautore, Enzo Capuano – professore di chimica – cantautore, Francesco Guccini – insegnante – cantautore, Paolo Pietrangeli – regista – cantautore, Claudio Lolli – studente – cantautore, Antonello Venditti – dottore in legge – cantautore, Gianni Siviero – perito industriale – cantautore. [...] (Club Tenco Sanremo 1976)

Un'insistenza su questi elementi di non-professionismo si ritrova anche nelle strategie di marketing delle case discografiche. Ad esempio, in questo comunicato stampa della Produttori Associati, diffuso per il lancio del disco di Gianni Siviero.

Ha trent'anni e ha conosciuto la fatica quotidiana dei mestieri più duri (muratore, marinaio nei sottomarini, operaio ecc.) in oltre quindici anni di lavoro nelle più disparate e "disperate" località all'estero e in Italia, dovunque lo condusse il suo temperamento irrequieto. Ma nel frattempo Siviero si esercitava con la chitarra, iniziando a comporre canzoni del tutto particolari, in cui si parlava di sudore e di fabbrica (anziché di fiori e arcobaleni), disorientando l'ascoltatore avvezzo a ben

altre tematiche [...]. Gianni Siviero non avrebbe mai, per principio, seguito la trafila comune a quasi tutti i “cantanti per mestiere”, fatta di anticamere e compromessi. Siviero è stato finalmente convinto a incidere le sue canzoni su disco (riservandosi, com’era ovvio di dare il suo benessere per quanto riguarda la sua partecipazione a shows televisivi o radiofonici) [...].⁶⁹

O in questo, della Phonogram, su Mauro Pelosi.

La sua “scoperta” da parte di un producer della Phonogram è talmente da “biografia ufficiale” che verrebbe la voglia di non ricordarla: ma il dovere di cronaca ne impone almeno un rapido cenno. Mauro vendeva collane e ninnoli da lui creati per sbarcare il lunario (del resto non era nuovo a questa esperienza essendo riuscito a sopravvivere per alcuni mesi a Parigi dipingendo figure astratte sopra i ponti della Senna) quando venne appunto notato da un producer della Phonogram che, più per una battuta che per intimo convincimento, gli chiese se sapeva cantare. [...]⁷⁰

Non essere professionisti (e magari anche proletari, lavoratori e dotati di un personaggio «romantico» come Siviero o Pelosi) è ovviamente indice di «autenticità», perché libera dal dipendere economicamente dal sistema dell’industria musicale. È la prova evidente della propria alterità dal sistema del mercato, la dimostrazione che il canto è una necessità e non un modo di fare soldi. I nuovi cantautori sono allora diversi dai «cantanti per mestiere», che pure incidono per le medesime etichette e frequentano gli stessi ambienti. Se anche hanno scritto brani «commerciali» per altri, possono sottrarsi dalle critiche rivendicando proprio questo essere «diversi», senza che la debolezza dell’argomentazione desti dubbi. Spiega Vecchioni in un’intervista: una cosa è il «lavoro», altra cosa è l’«ispirazione».⁷¹ «E se dovesse diventare un mestiere», dice De Gregori, «allora ne preferisco un altro di mestiere»:

[...] so benissimo che entrare nel mondo discografico vuol dire (con tutta la buona fede) accettare certi meccanismi, ma io finché posso cercherò di usarli, non di diventarne schiavo. Per ora cerco di divertirmi in questo mondo di vinilite e di

⁶⁹ Comunicato stampa della Produttori Associati, Gianni Siviero, 1972. *ACTS*.

⁷⁰ Comunicato stampa della Phonogram, Mauro Pelosi, 1973 circa. *ACTS*.

⁷¹ Franco Schipani, «Roberto Vecchioni. Non è più ora di giocare», *Nuovo Sound*, a. 2, 13 settembre 1975.

classifiche, come in un gioco che non deve diventare una cosa seria, e le cose serie sono quelle in cui obiettivamente io credo e che racconto alla gente a modo mio. Tutto qui.⁷²

Ma, proclami e buona volontà a parte, lo spazio d'azione è uno solo per tutti, professionisti e part-time: stesse le label, i festival a cui si partecipa, le trasmissioni in cui si passa. Si completa, in questi anni, un rovesciamento dei valori che porta i cantautori ad agire in quel «mondo economico ribaltato», che secondo Pierre Bourdieu assume elementi dell'economia precapitalista, che disconosce l'economico, e per cui le sanzioni positive del mercato sono indifferenti e a volte negative – perché un «best-seller non è automaticamente riconosciuto come opera legittima e il successo commerciale può persino significare una condanna» (Bourdieu 1998, p. 110). Se il successo è ora automaticamente squalificante, e non può essere esplicitamente perseguito a tutti i costi, si pone allora il tema di come raggiungerlo, e di come gestirlo. Lo spiega bene Guccini con un paradosso:

Prima quando cantavo e suonavo venivano solo gli amici.
Francamente ho un po' di paura: non vorrei essere diventato
alla moda.⁷³

In generale, prima ancora del successo, è lo stesso diventare «pubblici» a dover essere metabolizzato secondo l'ideologia dell'«autentico» che definisce ora il cantautore. Il «palco», soprattutto il palco imposto dalla casa discografica, non è uno spazio «vero». Ancora Guccini:

C'è il problema del palco, problema maledetto, soprattutto per chi, come noi, non è nato per il palco [...]. Facciamo lo spettacolo potrei dire quasi per caso, perché uno fa canzoni: ma la prima sera l'ascoltano in dieci, poi magari la seconda arrivano in trenta, la terza sono in cinquanta. Il problema è che l'unica alternativa possibile è proprio quella dell'osteria, del tavolo con attorno gli amici e questa, per me, è ancora la dimensione più adatta per ascoltare una canzone. (Club Tenco Sanremo 1976)

⁷² Susanna Suman, «“Non sono un cantante a tempo pieno, ma un essere umano”», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 30, 22 luglio 1976, pp. 4-7.

⁷³ Comunicato stampa per il recital di Guccini al Teatro Ariston di Sanremo, 7 marzo 1973, *ACTS*. Citato anche in Tino Roberti [Roberto Buttafava], «Guccini ha paura di essere di moda», *Oggi*, 4 agosto 1975.

Guccini ribadisce il concetto in uno dei luoghi che sente più prossimo alla sua sensibilità, il Folkstudio, presentando una sua canzone («Le osterie di fuori porta») che parla proprio di luoghi più «veri», persi, che non ci sono più.⁷⁴ Ma questi argomenti sono la prassi in tutte le interviste rilasciate da cantautori in questi anni. L'immagine dell'osteria, in particolare, ritorna sovente in associazione a Guccini, che si esibisce (ed è ritratto nelle foto) quasi sempre con un fiasco di vino a portata di mano. «Se non mi ubriaco non canto», dichiara altrove, «mi considero uno sfaccendato da osteria che deve bere per irrorare le corde vocali».⁷⁵

Allora, il problema da affrontare riguarda *come* e *dove* i cantautori possono agire senza perdere l'«autenticità» necessaria alla loro definizione. Il Club Tenco offre una soluzione a questo problema, costruisce uno spazio con regole diverse, un luogo simbolico per una tradizione già esistente, fornendo anche una nuova etichetta – «canzone d'autore» – per strutturare quelle convenzioni di genere che sono già ben attive all'inizio degli anni settanta.

3.2. Il Club Tenco di Sanremo e la scelta di «canzone d'autore»

Il Club Tenco di Sanremo si costituisce ufficialmente nel 1972, ma molte delle riflessioni alla base della sua fondazione sono in corso già negli anni precedenti, e si inseriscono in quella «crisi» delle categorie e delle estetiche prima descritta. L'idea iniziale del progetto si delinea senza contatti con l'esperienza veneziana, di cui Amilcare Rambaldi – fondatore e principale (se non unico) animatore di questa fase – viene a conoscenza solo all'inizio del 1972. I due Club si gemellano nello stesso anno. Fra i «veneziani», Enrico De Angelis partecipa da subito come protagonista al dibattito interno al nascente Club sanremese.

Amilcare Rambaldi è un floricoltore di Sanremo, il cui interesse per la canzone data ai primi anni del dopoguerra: a lui si deve la prima bozza di una proposta per un «Festival della Canzone» nella città ligure, nel 1946,

⁷⁴ Francesco Guccini in concerto al Folkstudio di Roma, 30 gennaio 1974, Archivio Folkstudio, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS000006504600000, 2 CD.

⁷⁵ Tino Roberti [Roberto Buttafava], «Se non mi ubriaco non canto», *Oggi illustrato*, 4 ottobre 1976, p. 71. Si veda anche, sulla stessa linea: Enzo Caffarelli, «Francesco Guccini. Satire in osteria», *Ciao 2001*, a. 6, n. 33, 26 agosto 1974; Piergiuseppe Caporale e Augusto Sciarra, «“Odio il palco, preferirei fare l'impiegato”», *Nuovo Sound*, a. 3, n.27-28, 9 luglio 1976, pp. 4-6.

concretizzatasi solo tempo dopo con la nascita del Festival di Sanremo. La fondazione del Club Tenco è stata oggetto di numerose pubblicazioni celebrative, tutte a cura dei diretti protagonisti o basate sui loro racconti:⁷⁶ una contingenza che ha contribuito a formare una narrazione «ufficiale» di questi primi anni, spesso acritica e con spunti quasi agiografici, e che ha spesso tralasciato i più fondamentali principi di metodologia.

Si potrebbe obiettare che le tassonomie e le estetiche che il Club Tenco di Sanremo sviluppa nel dibattito interno che accompagna i primi anni della sua storia *non* siano necessariamente le tassonomie musicali in uso in Italia negli stessi anni. Questo può essere parzialmente vero. Tuttavia, l'influenza che il Club e la Rassegna della Canzone d'Autore (che esordisce nel 1974) hanno nella successiva costruzione di un canone della «canzone d'autore» condiviso a livello nazionale e nella iniziale codificazione del genere giustifica un'attenzione particolare verso questa fase preparatoria. Per quanto inizialmente periferica, l'esperienza sanremese non è né naïf né ignara di quello che sta succedendo in quel momento nella popular music in Italia e nel mondo. A partire dal 1969 – anno in cui propone un «Premio Tenco» al Comune e all'organizzazione del Festival – fino al varo della Rassegna nel 1974, e ancora oltre, Rambaldi legge i giornali e le riviste, si confronta con discografici e con i rappresentanti dei maggiori media, incontra politici e dirigenti, intrattiene articolate consultazioni epistolari con i maggiori critici di canzone italiani. In questo arco di tempo il suo fondo d'archivio – sicuramente incompleto – contiene corrispondenze con (fra gli altri) i patron del Festival di Sanremo Ezio Radaelli e Gianni Ravera, Cesare Romana (all'epoca collaboratore de *Il Lavoro*), Umberto Simonetta, Adriano Mazzeletti, Vincenzo Buonassisi (*Il Corriere della Sera*), Mario Salvetti (*Sorrisi e canzoni*), Paolo Ruggeri (della Carosello Records), oltre a scambi lunghi e articolati con Mario Casalbore (*La Gazzetta del Mezzogiorno*) e Roberto Buttafava (*Oggi*), e con i futuri collaboratori Enrico De Angelis (dal maggio 1972) e Mario De Luigi (dalla fine dell'estate del 1972). Rambaldi è dunque ben calato nel dibattito a lui contemporaneo, che tuttavia gli arriva filtrato, e che lui stesso filtra secondo logiche e estetiche sue personali, molto distanti da quelle degli intellettuali e della critica di sinistra. Rambaldi non è un intellettuale, a

⁷⁶ Si veda (oltre a Tomatis 2010/2011 e Santoro 2010), almeno Ghirelli 2010, e la ricostruzione di Rambaldi stesso in Club Tenco Sanremo 1976.

differenza di molti intellettuali è un entusiasta, e per giunta – per quanto viva nella «capitale» della canzone italiana – è un *outsider*, lontano dai centri di potere dell'industria discografica, dai salotti culturali milanesi e romani dove si discute di canzone, dall'ambiente Rai. Un elemento, questo, non certo marginale negli avvenimenti successivi. Rambaldi manterrà il controllo sulla manifestazione fino alla morte, nel 1995.

Senza ripercorrere per intero la storia del Club, è bene notare le conseguenze che la sua natura di «organizzazione carismatica» (Santoro 2010, p. 164) ha sul ripensamento delle tassonomie e delle estetiche in atto in quegli anni. Al centro si ha proprio la figura di Rambaldi, attorniato da una serie di operatori culturali più giovani: fra gli altri, De Angelis, l'architetto milanese Sergio Secondiano Sacchi e il direttore di *Musica e Dischi* Mario De Luigi Junior. Nel gruppo organizzativo da lui diretto, Rambaldi è il più anziano (anzi: l'unico anziano), e quello che rischia economicamente di tasca sua: ciò fa sì che le mediazioni interne possano essere risolte lasciando a lui l'ultima parola. Non è un dato anedddotico, ma la prova dell'importanza che singole figure in posizione di potere hanno anche nella costruzione di tassonomie. È a Rambaldi direttamente che si deve la scelta di «canzone d'autore» per definire l'area di interesse della sua Rassegna. Una scelta che va, inizialmente, contro le preferenze dei veneziani:

Dal momento che la rassegna è espressamente ed esclusivamente dedicata a cantautori, sarebbe opportuno chiamarla “dei cantautori italiani” e non “della canzone d'autore”, anche per non ingenerare confusione nell'opinione pubblica (“canzoni d'autore” sono anche quelle di Brecht e di Prévert, di Theodorakis e di Fiorenzo Carpi, di Liberovici e di Fortini, di Carlo Alberto Rossi e Mario De Luigi, ecc. pur non essendo questi cantautori).⁷⁷

Rambaldi è però deciso, e la sua risposta suggerisce che nel 1974 la definizione sia, se non di uso comune, già almeno in parte diffusa.

⁷⁷ Lettera del Club Tenco di Venezia al Club Tenco di Sanremo, 24 marzo 1974. ACTS.

Non credo possa ingenerare equivoci: sta entrando nell'uso comune considerare "canzone d'autore" la composizione del cantante-autore.⁷⁸

Come mostra una ricognizione sui giornali, è l'ampia copertura stampa assicuratasi dalla prima Rassegna della Canzone d'Autore⁷⁹ a segnare l'ingresso della locuzione nell'uso comune. Da quel momento in poi, in Italia si parla di «canzone d'autore» per indicare un genere ben preciso, che elegge il Club Tenco a suo spazio privilegiato. Da un lato, come si è visto, il termine sanziona una serie di convenzioni già ampiamente condivise, che specificano il campo semantico di «cantautore» e lo separano definitivamente da quello della «musica leggera». Quel «d'autore» suggerisce connotazioni di qualità per numerose ragioni. Intanto, per il richiamo al cinema, perché legittima il discorso critico sulla canzone riconducendolo ai parametri di quello sulla letteratura e sull'arte (Shuker 2005, p. 14): permette cioè di parlare di canzone con il lessico dell'arte. Non a caso, negli anni cinquanta le canzoni avevano «parolieri» e «compositori» più spesso di quanto non avessero «autori»: ⁸⁰ una sfumatura semantica non da poco.

Se l'etichetta «canzone d'autore» non importa nella canzone italiana un'ideologia dell'autorialità, che esiste almeno dal 1960, tuttavia aiuta a focalizzarla meglio, e a strutturarla in modo diverso. Ad esempio suggerendo – a differenza di quanto faceva l'etichetta «cantautore» – che il «valore estetico» risieda nell'oggetto-canzone in sé, e non nel suo interprete: un'altra sfumatura non indifferente. Il rapido successo dell'etichetta, d'altro canto, ha conseguenze importanti sulla successiva codificazione delle convenzioni del genere, poiché colloca saldamente al centro del canone – e dell'estetica – una figura autoriale di un certo tipo. Questo è evidente se si ricostruisce il processo di selezione dei partecipanti che accompagna l'organizzazione della prima Rassegna della Canzone d'Autore.

⁷⁸ Lettera di Rambaldi a De Angelis, 2 aprile 1974. *ACTS*.

⁷⁹ L'archivio del Club Tenco di Sanremo raccoglie le intere rassegne stampa della Rassegna, a cura dell'Eco della Stampa: è possibile allora farsi un'idea molto chiara della copertura, e della ricezione, di tutte le prime edizioni del Premio Tenco.

⁸⁰ Per quanto, per la SIAE, il paroliere sia l'«autore della parte letteraria», nei discorsi quotidiani sulla musica chi scrive le parole è raramente definito «autore», prima di questi anni.

3.3. Il primo canone della canzone d'autore

3.3.1. La selezione

Grazie alle carte conservate nell'archivio del Club Tenco di Sanremo ci sono pervenuti gli elenchi che Rambaldi, i suoi collaboratori più stretti e alcuni giornalisti si scambiano, a più riprese fra il 1972 e il 1974, per decidere chi invitare e chi premiare al primo Premio Tenco, e in molti casi le motivazioni per l'inclusione o l'esclusione di questo o quel musicista. Sono documenti interessantissimi per quanto si propone questa ricerca, poiché sono una fonte non viziata più di tanto da interessi particolari o contingenze, data anche la natura privata delle comunicazioni. Sono cioè elenchi «ideali», che censiscono l'intero campo della canzone italiana nei primi anni settanta e permettono di riconoscere un sentire comune a questi operatori culturali, pur con qualche significativa distinzione. Gli stessi operatori che partecipano al dibattito costituiscono poi una parte importante della commissione che assegnerà i primi Premi Tenco nel 1974, e hanno dunque un'influenza diretta sulla formazione di un canone della canzone d'autore.⁸¹

Nel maggio-giugno del 1972 Rambaldi stila un primo elenco sommario su richiesta del Comune di Sanremo, che sembra interessato a accelerare i tempi per un Premio dedicato a Tenco nello stesso anno. Rambaldi distingue fra partecipazioni a invito (cioè, di nomi già affermati e di richiamo) e «cantautori da ammettere» (ovvero esordienti e nomi poco noti).

Cantautori da invitare: Modugno, De Andrè, Paoli, Bindi, Lauzi, Pagani, Farassino, Del Prete, Dalla, Donaggio, Remigi, Gaber, Battisti, Endrigo, Cucchiara, Renis, Jannacci, Celentano.

Cantautori da ammettere: La Neve, Vecchioni, Rocchi, Pappalardo, Ciampi, Guccini, Lusini, Profazio, Jovine, Balocco, Piovano, Barbaya, Mia Martini, Baglioni, Canarini, Piero Parodi, Centi, Ferri, Nuti, Simon Luca.⁸²

⁸¹ La commissione del 1974 comprende, oltre a Rambaldi nel ruolo di supervisore, Sergio Sacchi, Roberto Buttafava, Mario De Luigi, Enrico De Angelis, tre rappresentanti del Club Tenco di Sanremo (Vittorio Franchini, Gigi Vesigna e Gabriele Boschetto) e Giampiero Boneschi.

⁸² Lettera di Rambaldi a De Angelis, 10 giugno 1972. ACTS.

L'elenco circola fra gli operatori della rete di Rambaldi. Casalbore lo sottoscrive «senza cambiare una virgola»,⁸³ mentre Buttafava sostiene la necessità di «considerare cantautori anche coloro che si presentassero come autori solo del testo o solo della musica», se no «troppi nomi interessanti verrebbero esclusi», e fra questi cita Herbert Pagani, Bindi, Dalla, Donaggio, Remigi, Battisti, Renis, Mia Martini, mentre suggerisce di escludere alcuni dei nomi – fra cui Adriano Celentano – perché «non in carattere con la manifestazione».⁸⁴

Anche De Angelis stila il suo elenco e lo invia a Rambaldi poco dopo. Divide i suoi nomi in tre «classi»: i «grandi» – «ossia quelli che sono entrati già a far parte della storia della nostra canzone per la qualità e la mole della loro produzione», pur anticipando che alcuni (ad esempio De Andrè) potrebbero non accettare l'invito; i «nomi meno noti», cioè gli esordienti e i «cantautori poco conosciuti» (molti dei quali sono oggi, per il lettore contemporaneo, poco più che nomi); e i «nomi già noti», una miscellanea di autori già affermati ma meno importanti con cui completare il cast.⁸⁵

I Grandi

Fabrizio De Andrè, Sergio Endrigo, Gipo Farassino, Giorgio Gaber, Enzo Jannacci, Bruno Lauzi, Domenico Modugno, Herbert Pagani, Gino Paoli, Otello Profazio, Nanni Svampa e Lino Patruno.

Nomi già noti

Duilio Del Prete, Roberto Murolo, Lucio Dalla, Roberto Brizio, Roberto Balocco, Piero Ciampi, Francesco Guccini, Gabriella Ferri, Franco Nebbia, Gino Negri, Ugolino, Fausto Amodei, Michele L. Straniero, Giorgio Laneve, Claudio Rocchi, Pino Donaggio, Sergio Centi, Lino Toffolo, Cochi e Renato, Pippo Franco, Tony Santagata, Ciccio Busacca, Mario Buffa Moncalvo, Daisy Lumini, Matteo Salvatore, Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Franca Mazzola, Tony Cucchiara, Claudio Baglioni, Mia Martini, Maria Monti, Fiorenzo Fiorentini, Silvano Spadaccino, Piero Parodi, Gianni Meccia, Walter Valdi, Oscar Prudente, Joe Sentieri, Ettore Lombardi, Paolo Ciarchi, Gualtiero Bertelli, Rudy Assuntino, Edoardo e Stelio, Ettore De Carolis, Armando Celso.

Nomi meno noti

I Gatti di vicolo Miracoli, Mario Barbaja, Elena Calivà, Benito Merlino, Guido Polito [Roberto Vecchioni, cancellato], Paulin, Tito Schipa Jr., Cristiano Metz, Beppe Chierici, Mauro Nuti, Gli

⁸³ Lettera di Casalbore a Rambaldi, 5 giugno 1972. *ACTS*

⁸⁴ Lettera di Buttafava a Rambaldi, 10 giugno 1972. *ACTS*

⁸⁵ Lettera di De Angelis a Rambaldi, inizio giugno 1972. *ACTS*

Ombrelli, I Cachidaspa, Gari Palamara, Leo Valeriano, Leone Tieri, Claudio Chieffo, Emilio Insol, Ernesto Casalini, Anna Arazzini, Guido Lombardi, Mario Panseri, Roberto De Simone, Mino Tristano, Antonella Bottazzi, Marilena Monti, Simon Luca, Andrea Grò.

La selezione di Rambaldi e quella di De Angelis presentano alcune differenze su cui è interessante soffermarsi. L'elenco di De Angelis, molto più ampio, comprende anche alcuni nomi più direttamente associabili con il «cabaret» o la canzone satirica (Pippo Franco, Cochi e Renato e I Gatti di vicolo Miracoli), e comprende i protagonisti della «nuova canzone» vicini al NCI: Fausto Amodei, Michele Straniero, Ivan Della Mea, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli, Rudy Assuntino. Se le scelte per quanto riguarda i «big» sono in buona parte analoghe, a conferma di come esista già un canone incentrato sulla «scuola di Genova», De Angelis – che in questo sembra rispecchiare il sentire dei «giovani» del Club veneziano – esclude invece alcuni autori e cantanti di successo.

Nel 1973 Rambaldi invia al comune una nuova proposta, con un elenco che tiene solo in parte conto di queste riflessioni: vi compare Battisti, e i candidati al «Premio Tenco 1973» sono De Andrè, Roberto Murolo, Domenico Modugno, Sergio Endrigo, Gipo Farassino, Giorgio Gaber e Gino Paoli. Nel 1974 parte una nuova consultazione, che si concretizzerà nell'organizzazione della prima edizione della Rassegna: vi partecipano ora anche Mario De Luigi e Sergio Sacchi, che forniscono un loro lungo elenco. De Luigi propone anche di

tener presente generi musicali diversi – dal folk al progressive rock, dalla canzone «alla francese» a quella politica – e proporre artisti autori di testi e/o musiche non ancora largamente conosciuti presso il grande pubblico.⁸⁶

L'idea del direttore di *Musica e Dischi* è di differenziare i premi, prevedendo riconoscimenti anche per «cantautori che nel corso dell'ultimo anno si siano meglio distinti – sul piano della qualità – [...per la] produzione discografica [...] e [per] l'attività in teatro, spettacoli e TV». In questa categoria è fatto rientrare,

⁸⁶ Lettera di De Luigi a Rambaldi, 2 aprile 1974. *ACTS*.

per esempio, Lucio Battisti. Ma è un'inclusione che non sortisce conseguenze, complice anche la formula spettacolare adottata dalla Rassegna del 1974.

3.3.2. «...sforna canzoni come un elettrodomestico»: Lucio Battisti fuori dal canone

Non ho voluto inserire negli elenchi i nomi di alcuni cantautori molto noti come Lucio Battisti, Adriano Celentano, Tony Renis, Don Backy, Fred Bongusto, Memo Remigi, perché personalmente ritengo che la loro produzione non risponda a quelle esigenze di validità artistica, di sincerità e di purezza che noi invece chiediamo alla canzone. [...]

Sono insomma dei cantanti e degli autori esclusivamente commerciali oppure solo di non eccessiva levatura artistica, che nulla, secondo me, hanno da spartire con Tenco. Di questo che dico sono fermamente convinto, ma è naturalmente soltanto un mio parere. Tu, o chi lo riterrà opportuno, potrete cambiarlo e invitare chi vorrete, anche perché sarà difficile pretendere che una Casa discografica sia disposta ad escludere un Battisti o un Celentano. Ti faccio presente però una cosa: Battisti scrive soltanto musiche; il suo paroliere, Mogol, è il più commerciale che esista, e a Tenco non ha mai reso buoni servizi.⁸⁷

Così si esprime De Angelis nel 1972, a commento del suo elenco spedito a Rambaldi. Anche la Benedetti, in una precedente comunicazione al collega sanremese, aveva espresso giudizio negativo su Celentano, e soprattutto su Battisti:

Ho scritto a De Angelis che stai aspettando il suo elenco. Vedrai che lo farà. Ma già nel tuo c'è quasi tutto. Di troppo, a mio parere, ci sono *Battisti* e *Celentano*. La coppia *Mogol-Battisti* sforna canzoni come un elettrodomestico. E Celentano fa troppo il buffone. Non credo che personaggi seri come gli altri che hai nominato, possano accettare seriamente la cosa. A costo di far poco spettacolo o niente, io li lascerei a casa. Ne riparleremo – Ma vedrai che ne faremo a meno (di loro).⁸⁸

⁸⁷ Lettera di De Angelis a Rambaldi, inizio giugno 1972. ACTS.

⁸⁸ Lettera di Benedetti a Rambaldi, 30 maggio 1972. Enfasi in originale. ACTS.

A quelle stesse settimane risale un documento compilato dal Club veneziano,⁸⁹ che insiste sul medesimo punto.

La manifestazione non può e non deve essere un festival come gli altri, per il fatto stesso di essere una passerella riservata a cantautori che hanno sempre onorato qualitativamente la canzone italiana e, soprattutto, dedicata alla memoria di un artista come Luigi Tenco che non ha mai abdicato alla propria dignità per scendere a compromessi. Per questa ragione le redini della manifestazione non possono essere affidate agli interessi delle case discografiche, degli organizzatori e dei produttori, dei cantanti stessi: pur cercando di allargare la rassegna ad un più vasto pubblico possibile e salvaguardare le esigenze dello spettacolo, l'iniziativa non dovrà assolutamente risolversi in un fatto puramente commerciale.

Per le ragioni suddette, si dovranno ammettere o, meglio, invitare alle serate esclusivamente cantautori [il termine corregge "artisti"] meritevoli sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista della buona fede. Non possiamo assolutamente accettare la presenza di personaggi anche abili e popolari, ma commerciali o di non notevole levatura artistica come Celentano, Renis, Don Backy, Bongusto, Pappalardo, Lusini, Leali, ecc. In particolare, rifiutiamo la partecipazione di Lucio Battisti perché riteniamo prive di contenuto le canzoni che interpreta, e perché il suo lavoro di "cantautore" si limita a musicare dei testi che per di più sono firmati da un paroliere di professione – Mogol [cerchiato a biro] – che intorno agli anni '60 firmava anche, senza diritto, creazioni di Tenco o di altri cantautori allora alle prime armi.⁹⁰

Rambaldi e i suoi stanno cercando di definire l'oggetto di una manifestazione dedicata a quella che ancora non si chiama univocamente «canzone d'autore», e lo fanno a partire dai contenuti. L'idea che al centro debbano esserci i «cantautori» è fuor di dubbio. Tutto sta, ancora una volta, in che interpretazione si dà del concetto. Nel 1960 i «cantautori» erano stati definiti con connotazioni di intelligenza, e non solo formalmente come autori delle proprie canzoni, grazie alla contrapposizione con «autori-cantanti» che non erano *veramente* «cantautori». Il canone si era quindi formato attraverso strategie di esclusione: Claudio Villa⁹¹ (che pure scriveva nel 1960 molte delle

⁸⁹ Si tratta forse di un lavoro a più mani, in cui è ragionevole un ruolo di De Angelis (anche se la macchina da scrivere non è la sua).

⁹⁰ «Osservazioni del club Luigi Tenco sul programma della manifestazione Premio Tenco», giugno 1972. *ACTS*.

⁹¹ Villa è citato esplicitamente come termine di paragone negativo nel primo lungo articolo sui cantautori: «Chi sono i Cantautori?», op. cit.

sue canzoni) e altri esponenti della canzone «all'italiana» avevano fornito il termine di paragone necessario per tracciare un confine ideologico fra chi poteva essere un «cantautore» e chi no. Fra «veri» e «falsi» cantautori, per così dire. Nel 1972 il ruolo che fu dei Villa passa in carico a altri musicisti: Adriano Celentano, Tony Renis e, soprattutto, Lucio Battisti. Il suo caso è emblematico del processo di esclusione e inclusione in atto, e merita un breve approfondimento.

Secondo i veneziani Lucio Battisti non è un «cantautore». Non lo è, fra l'altro, perché scrive solo le musiche delle sue canzoni: ma lo stesso fanno Bindi (che è curiosamente assente dall'elenco di De Angelis) o, in quel momento della sua carriera, Lucio Dalla (che invece è citato). Il problema dell'autorialità «effettiva», come già era stato nel 1960, non sembra convenzione così centrale nella definizione del primo canone della canzone d'autore. Le collaborazioni di De Andrè – per esempio – che già a quel punto della sua carriera si avvale sistematicamente di musicisti e parolieri per confezionare le sue canzoni (Pavese 2009; Fabbri 1997) non creano nessun problema agli operatori del Tenco.

Battisti è collocato dal Club Tenco nella sfera del «commerciale» soprattutto a causa del suo legame con Mogol, che aveva firmato molti testi della Linea verde, e che era identificato con quel tipo di canzone cui Tenco si era opposto. È il 1972: il primo LP di Battisti è uscito del 1969, e sono già stati pubblicati dischi importanti come *Emozioni* (1970)⁹² e *Amore non amore* (1971).⁹³ Battisti è da molti considerato all'avanguardia della canzone italiana, e come tale lo trattano le riviste musicali. Non c'è dubbio che sia, in questo momento, anche un «cantautore»: tale è anche su *Ciao 2001*, dove Enzo Caffarelli può tranquillamente definirlo l'«apice» della «linea evolutiva della canzone italiana, quella autentica», che ha unito «la migliore tradizione degli anni sessanta (Paoli, Lauzi e Tenco soprattutto) con certe esperienze [...] della musica inglese e americana, con il concepimento di conseguenza di un sound modernissimo, ricercato [...]».⁹⁴ Sebbene il suo nome riaffiori qui e là anche negli anni successivi, Battisti non prenderà mai parte alla Rassegna, né mai sarà

⁹² Lucio Battisti, *Emozioni*, Ricordi SMRL 6079, 1970, 33 giri.

⁹³ Lucio Battisti, *Amore e non amore*, Ricordi SMRL 6074, 1971, 33 giri.

⁹⁴ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di Francesco Guccini, *L'isola non trovata*, *Ciao 2001*, a. 3, n. 23, 9 giugno 1971, pp. 60-61.

premiato, anche in seguito. L'esclusione di Battisti dal canone, in effetti, è immediata e irrevocabile, e dura ancora ai giorni nostri. Anche perché Battisti è fondamentale nel definire il canone stesso, nello stabilire dei confini fra l'«autentico» che si richiede ai cantautori e il «commerciale» della «musica di consumo».

È naturalmente molto facile dimostrare come si tratti di costruzioni ideologiche e pregiudiziali. Basta confrontare la carriera di Battisti con quella dei cantautori poi inseriti nel canone, per esempio Guccini e Vecchioni, i più presenti nella storia della Rassegna del Club Tenco, che cominciano a incidere dischi negli stessi anni e che sono quasi coetanei (del 1940 Guccini, del 1943 Vecchioni e Battisti). Battisti esordisce come autore nel 1965, e lega il suo successo iniziale soprattutto a brani «beat» per Equipe 84 («29 settembre», «Nel cuore nell'anima»),⁹⁵ Dik Dik («Dolce di giorno»),⁹⁶ Riki Maiocchi («Uno in più»)⁹⁷ e altri ancora. Negli stessi anni Guccini è autore fisso per i Nomadi. Vecchioni porta una canzone a Sanremo nel 1968 («Sera», cantata da Gigliola Cinquetti)⁹⁸ e scrive per – fra gli altri – Nuovi Angeli e Homo Sapiens. Tutti e tre passano da autori di successo per altri a interpreti di canzoni proprie: Battisti debutta come interprete del proprio materiale nel 1966 (su pressioni di Mogol),⁹⁹ Guccini nel 1967,¹⁰⁰ e Vecchioni nel 1968.¹⁰¹ Battisti, dopo avervi presentato alcuni brani come autore, prende parte al Festival di Sanremo 1969 con «Un'avventura».¹⁰² Vecchioni vi partecipa nel 1973 con «L'uomo che si gioca il cielo a dadi».¹⁰³ Anche a livello di rapporti con la discografia e «commercialità» è difficile trovare ragioni per differenziare i tre. Nell'esclusione

⁹⁵ Equipe 84, «29 settembre» / «È dall'amore che nasce l'uomo», Ricordi SRL 10-452, 1967, 45 giri; «Nel cuore nell'anima» / «Ladro», Ricordi SRL 10-475, 1967, 45 giri.

⁹⁶ Dik Dik, «Sognando la California» / «Dolce di giorno», Ricordi SRL 10-425, 1966, 45 giri.

⁹⁷ Riki Maiocchi, «Uno in più» / «Non buttarmi giù», CBS 2388, settembre 1966, 45 giri.

⁹⁸ Gigliola Cinquetti, «Sera» / «Se deciderai», CGD N9676, 1968, 45 giri.

⁹⁹ Lucio Battisti, «Dolce di giorno» / «Per una lira», Ricordi SRL 10-430, 23 luglio 1966, 45 giri. La base di «Dolce di giorno» è la stessa usata dai Dik Dik.

¹⁰⁰ Francesco [Guccini], *Folk Beat* n. 1, La Voce del Padrone PSQ 027, 1967, 33 giri.

¹⁰¹ Roberto Vecchioni, «La pioggia e il parco» / «Un disco scelto a caso», Durium Ld A 7601, 1968, 45 giri. Il disco ha poco riscontro. Il primo LP di Vecchioni è del 1971: Roberto Vecchioni, *Parabola*, Ducale DUC 02, 1971, 33 giri.

¹⁰² Lucio Battisti, «Un'avventura» / «Non è Francesca», Ricordi SRL 10-529, 1969, 45 giri.

¹⁰³ Roberto Vecchioni, «L'uomo che si gioca il cielo a dadi» / «Sono solamente stanco da morire», Ducale DUC 240, 1973, 45 giri.

di Battisti pesa, senz'altro, la sua maggiore popolarità, mentre non sembra essere importante, in questa fase, il frame interpretativo «politico» (comprese le celebri accuse di essere fascista), che contribuirà a emarginarlo dal canone negli anni successivi. Si possono ovviamente tirare in ballo i testi delle canzoni e addurre richiami all'«autenticità» per spiegare l'inserimento di Vecchioni e Guccini nel canone, o invocare idiosincrasie di gusto, che tuttavia sono sempre e comunque motivate attraverso il richiamo a una qualche «autenticità». Ma, se si accetta la natura ideologica dell'«autenticità», e come questa sia costruita nell'interpretazione e non data a priori, è impossibile spiegare con ragioni oggettive perché Battisti dovesse essere lasciato fuori dal canone della canzone d'autore e dalla Rassegna. L'alterità di Battisti si esprime anche nel suono e in come il suo idioletto stilistico viene interpretato, all'epoca e a posteriori: come dimostrato da Jacopo Conti (2014a) attraverso l'analisi approfondita di alcuni dei brani più tipici del suo repertorio, Battisti è un cantautore che «suona come una band», o che comunque non «suona come un cantautore». In questo senso, il suo stile è più difficilmente razionalizzabile all'interno della categoria di «canzone d'autore».

Questi esempi confermano come le convenzioni di genere che portano alla sintesi della categoria di «canzone d'autore», e alla costituzione di un suo canone, siano strutturate a partire da una riproposta dell'ideologia dell'autorialità (e dell'autenticità) dei primi cantautori, che però ora contempla in maniera esplicita il rapporto con il «mercato» e con l'«impegno». L'onda lunga dell'opposizione fra Linea verde e Linea gialla, che tanto ingenua pareva nel 1966, arriva almeno fino a questo punto.

3.4. La soluzione del Tenco: un nuovo spazio, nuove regole

In parallelo alla decisione su «chi» debba prender parte alla Rassegna, il dibattito fra gli operatori culturali riguarda anche il «come» si debba svolgere il nuovo Festival. L'idea iniziale di Rambaldi – una serata e un premio dedicato a Tenco all'interno del Festival di Sanremo – diviene poco a poco meno fattibile, anche per ragioni pratiche. Ma il dubbio ricorrente, più o meno esplicitato, che attraversa l'intero epistolario di Rambaldi e soprattutto le risposte dei suoi interlocutori veneziani, riguarda da vicino il tema della «commercialità» e dell'«autenticità». Fare un festival invitando nomi importanti, per riuscire a

coinvolgere la Rai, oppure no? Cedere a Battisti, o resistere? Da un lato, i giornalisti coinvolti da Rambaldi sono unanimi nel segnalare la necessità di un evento di richiamo.

Una cosa ti raccomando. È importante. Non farti fregare dagli “esteti”. Prima bisogna segnare il gol, poi ci si può mettere anche in difesa. Ci vogliono nomi. È di importanza fondamentale l'intervento della televisione. Per tutti i maggiori cantanti italiani, le manifestazioni non valgono un beneamato cavolo, se non c'è la televisione. [...] Quando non c'è se ne fregano, oppure sparano cifre.¹⁰⁴

Sull'altro fronte, i veneziani insistono per una manifestazione «“pura” e impegnata», come confessa Rambaldi ai suoi interlocutori più anziani, non nascondendo un certo scetticismo.¹⁰⁵ Da un lato si propone un festival con tempi televisivi, dall'altro si rifiuta in blocco la dimensione di intrattenimento, e si avanza la proposta di un formato di esibizione diverso, con almeno «[d]ieci-quin dici minuti di spettacolo (meglio 10 artisti con calma che 20 in fretta e furia) perché facciano *quello che vogliono loro*», perché «i cantautori hanno sempre un discorso preciso e coerente da fare, che non può esaurirsi in 2 minuti e mezzo di canzonette». ¹⁰⁶ L'accordo c'è, invece, sulla dimensione non competitiva che deve assumere la gara, più per motivi pratici (ovvero per convincere i cantanti a partecipare) che non ideologici, e sulle modalità dell'esecuzione. Questa deve rompere decisamente con i canoni del pop e di Sanremo, a favore – ancora – di una «autenticità» esplicitata.

La loro esecuzione [dei cantautori] del pezzo inedito con solo accompagnamento di chitarra o piano è dettata dal desiderio di avere una sorta di autenticità della esecuzione e per dar modo all'autore di narrare chiaramente quanto ha da dire col suo testo.¹⁰⁷

L'iniziale ipotesi di fare la Rassegna già nel 1972 tuttavia fallisce, e il dibattito rimane congelato per l'anno seguente, in cui Rambaldi e il Club Tenco di

¹⁰⁴ Lettera di Casalbore a Rambaldi, 5 giugno 1972. *ACTS*.

¹⁰⁵ Lettera di Rambaldi a Casalbore, 31 maggio 1972. Rambaldi a Buttafava, 30 maggio 1972. *ACTS*.

¹⁰⁶ Lettera di De Angelis a Rambaldi, inizio giugno 1972. Enfasi in originale. *ACTS*.

¹⁰⁷ Lettera di Rambaldi a De Angelis, 11 giugno 1972. *ACTS*.

Sanremo organizzano alcuni eventi pensati come preparatori, con riscontro inferiore alle aspettative:¹⁰⁸ un recital di Antonella Bottazzi il 15 settembre 1972 (che ufficializza il gemellaggio fra Sanremo e Venezia), fra il marzo e l'aprile del 1973 *Dialogo tra un impegnato e un non so* di Giorgio Gaber, Francesco Guccini con Deborah Kooperman, Roberto di Montecarlo (cioè Roberto Arnaldi) e Gianni Siviero, e ancora Roberto Vecchioni in agosto.

Quando l'idea del Festival torna in agenda, per il 1974, la situazione è in buona parte diversa. La Rai si è defilata, rendendo meno pressante la presenza di nomi di richiamo. Gli stessi cantautori della nuova generazione, molti dei quali erano già presenti nei primi elenchi del 1972, hanno debuttato su disco, o inciso altri album, diventando loro stessi potenziali nomi di richiamo «alternativi». La rassegna può così essere messa in cantiere con caratteri più compatibili con le ambizioni di «purezza» richieste dai veneziani. Il cast del 1974 comprende Antonella Bottazzi, Angelo Branduardi, Piero Finà, Léo Ferré, Ivan Graziani, Francesco Guccini, Giorgio Laneve, Renato Pareti, Mario Panseri, Gino Paoli, Mauro Pelosi, Maurizio Piccoli, Claudio Rocchi, Tito Schipa jr., Gianni Siviero, Roberto Vecchioni e Antonello Venditti. I premiati sono Giorgio Gaber, Domenico Modugno, Sergio Endrigo (assenti) e Gino Paoli, oltre a Léo Ferré come straniero. Nanni Ricordi è premiato come operatore culturale.

E tuttavia, a testimonianza di come il panorama sia davvero diverso, e di come l'idea che la canzone di qualità debba essere «altra» dalla «musica di consumo» sia ormai diffusa, la prima edizione è al centro di critiche proprio per la sua natura troppo «commerciale», per il suo operare un compromesso fra mercato e arte. Le poltrone di velluto del grande Teatro Ariston, i biglietti venduti a prezzi popolari, il fatto di essere a Sanremo, la scenografia floreale, le vallette e i presentatori (fra cui Adriano Mazzoletti) offrono a molti un'immagine contraddittoria. Come interpretarle? Come una «simbolica occupazione del tempio», come scrive qualcuno sui giornali,¹⁰⁹ o come un compromesso con il sistema da rifiutare in blocco? Nel corso di una delle serate della prima edizione esplodono anche alcune contestazioni, con rissa e intervento della polizia (piuttosto comuni in questi anni: CAPITOLO 13.1). Dalle pagine di *Ciao 2001* il giornalista Renato Marengo, che racconta l'episodio,

¹⁰⁸ Lettera di Rambaldi a Benedetti, 24 aprile 1973 *ACTS*.

¹⁰⁹ Citato da Amilcare Rambaldi in *Club Tenco Sanremo 1976*.

afferma la necessità che la Rassegna si svolga in un contesto «realmente alternativo», perché la «dimensione “cantautore” si è definitivamente staccata» dai tanti festival tutti uguali. L'«atmosfera turistica» di Sanremo non sarebbe la più indicata – conclude – «per gente come Francesco Guccini, Mauro Pelosi, Leo Ferré». ¹¹⁰

In realtà, buona parte della copertura stampa della Rassegna favorisce l'altra interpretazione, quella della «simbolica occupazione del tempio», e le contestazioni vengono ridotte a episodici sfoghi dei soliti facinorosi. La Rassegna viene descritta come uno spazio nuovo, basato su valori di amicizia e condivisione, come era nello spirito di Tenco e della «musica nostra»: valori che *Il Cantautore*, il numero unico che comincia a essere pubblicato a cura del Club Tenco per ogni edizione della Rassegna, rilancia e perpetua per il nuovo decennio, riproponendo la retorica ormai nota che caratterizzava le prime pubblicazioni del Club veneziano, e la stampa per giovani ancora prima.

Oggi, 24 luglio 1974, alle ore 21,30 nasce la “Rassegna della Canzone d'Autore – Premio Tenco”. È stata una gestazione travagliata. Vedremo, dopo i primi quattro giorni se questa creatura è viva e vitale. La Manifestazione si intitola al più geniale e tormentato cantautore italiano. Egli ci ha lasciato un messaggio che noi abbiamo raccolto. Cercheremo di non tradirlo, richiamandoci sempre alla qualità della canzone, rifiutando ogni compromesso. E pazientemente, lentamente, faticosamente, proseguirà la nostra azione intesa a divulgare una canzone di maggior impegno poetico, culturale, sociale. [...] Vorremmo che tutti considerassero questa Rassegna non solo spettacolo ma riunione di amici del Club che ascoltano altri amici del Club. ¹¹¹

Una delle chiavi del successo della Rassegna, e il maggiore elemento di discontinuità rispetto al Festival di Sanremo e le altre kermesse degli anni precedenti, è proprio la dimensione non competitiva, ben compatibile con l'idea di non-professionismo e con l'individualismo dell'«ispirazione» dei cantautori. I Premi sono attribuiti – in anticipo sulla Rassegna – da una commissione composta da organizzatori e da critici, e vanno a personalità già riconosciute e

¹¹⁰ Renato Marengo, «Sanremo. Come ti aggiusto il capellone», *Ciao 2001*, a. 6, n. 32, 11 agosto 1974.

¹¹¹ *Il Cantautore 1974*, p.1.

sanzionate positivamente da un certo tipo di pubblico.¹¹² Non possono dunque in nessun modo dar adito agli scandali o alle polemiche tipiche di Sanremo e di altri eventi, né i cantanti si esibiscono sotto pressione.

Un'altra importante novità a livello organizzativo è rappresentata dalla gratuità delle partecipazioni dei musicisti invitati. Molte cronache della prima edizione riportano un episodio significativo: Antonello Venditti, durante la sua esibizione, definisce «castrata» la rassegna perché fra i partecipanti mancano Claudio Lolli, Francesco De Gregori e Alan Sorrenti. Gli organizzatori devono così dichiarare che Sorrenti era stato invitato, ma che aveva richiesto un cachet di cinquecentomila lire, fatto che è motivato come una «mancanza di fiducia» verso l'organizzazione. «Questione di sensibilità», si legge su *Il Cantautore*, a commento della partecipazione gratuita dei presenti. L'insistenza sulla dimensione non-economica del Premio, che sopravvive ancora oggi, ha certo un ruolo nel costruire l'alterità del Tenco.

In realtà, i miti della partecipazione gratuita e dello spazio anti-commerciale devono essere, almeno parzialmente, smontati – e devono essere ricondotti ancora più all'«ideologico» che non all'«oggettivo». La Rassegna ha un bilancio di 9.214.157 lire per la prima edizione, e di 13.018.035 lire nel 1975 (con un saldo passivo piuttosto basso: poco più di milione).¹¹³ Le voci di spesa comprendono tutte quelle più prevedibili – Siae, Enpals, affitto teatro, noleggi vari, trasporti – *ma anche cachet*: i partecipanti firmano, in effetti, regolari contratti di scrittura. L'edizione 1974 mette a bilancio 2.600.000 per «rimborso spese ad artisti». Per alcuni casi documentabili – ad esempio Gino Paoli e Angelo Branduardi – il «rimborso spese» ammonta a 200.000 lire a testa:¹¹⁴ facendo i calcoli, significa che non tutti hanno ricevuto la stessa cifra, ma che – immaginando che qualcuno possa aver effettivamente rinunciato al rimborso – quello di Paoli e Branduardi poteva essere il cachet medio, o massimo. Simile discorso vale per il 1975, anche se la cifra a bilancio è inferiore: 2.180.000 lire (sono però aggiunte 400.000 lire per pagare i due presentatori). A queste cifre

¹¹² Solo dagli anni ottanta si aggiungono, al Premio Tenco attribuito dall'organizzazione a personalità già affermate, le Targhe Tenco, assegnate ai migliori dischi dell'anno da una giuria di giornalisti.

¹¹³ «Distinta costi rassegna», 1974; «Rendiconto della seconda Rassegna della Canzone d'Autore», 11 novembre 1975. *ACTS*.

¹¹⁴ Paoli firma un contratto di scrittura in data 22 giugno 1974; il contratto a Branduardi risulta inviato il 19 giugno dello stesso anno. *ACTS*.

si aggiungono i costi per «ospitalità artisti, tecnici e accompagnatori», già a bilancio nel 1974: Paoli, per esempio, ha una doppia e tre singole riservate all'Hotel des Étrangers. Ammontano a poco più di un milione il primo anno (1.089.000), e a quasi quattro milioni il secondo (3.937.218), dando dunque conto della riduzione dei cachet artistici.

Si può riflettere sulle 200.000 lire di «rimborso». È una cifra ragionevolmente più bassa di un cachet standard di Paoli o di Branduardi in quegli anni, dato che Sorrenti poteva chiedere 500.000 lire, e che il cachet record ottenuto da De Andrè per i suoi primi concerti si aggirava intorno ai quattro milioni. In un documento del 1973 inviato al Comune di Sanremo da Rambaldi, per un'ipotetica esibizione di Claudio Baglioni si mette a bilancio un cachet di 600.000 lire, con l'avvertenza che la cifra è «prudenzialmente alta», perché non si è riusciti a contattare direttamente il cantante.¹¹⁵ L'anno precedente, Gaber riceve dal Club Tenco 650.000 per il suo *Dialogo di un impegnato e di un non so*.¹¹⁶ Dunque, il cachet corrisposto a alcuni partecipanti della prima edizione è sicuramente concordato al ribasso, ma non è comunque una cifra irrisoria (lo stipendio mensile medio di un operaio in quegli anni si aggira intorno alle 150 mila lire). Per di più, gli artisti sono ospitati a spese dell'organizzazione, e si esibiscono per un set di soli venti minuti. Paoli riceve pure un premio insieme al suo «maestro» Ferré.

La corrispondenza di Rambaldi conferma inoltre quello che può essere facilmente immaginato: la partecipazione a Sanremo di molti cantautori è negoziata direttamente con le case discografiche, e armonizzata con l'agenda promozionale dei musicisti e con il calendario delle altre rassegne. La stessa collocazione a fine luglio della Rassegna è ottimale perché è «tra il Disco per l'Estate e la Mostra della Canzone di Venezia», scrive Rambaldi in una delle sue lettere al Comune.¹¹⁷ È presumibile che, almeno da quando la Rassegna ingrana e si garantisce un'ampia copertura mediatica – e cioè a partire dal 1975-1976 – parteciparvi diventi anche un buon affare per un cantautore e la sua casa discografica, e i cachet possano ulteriormente ridursi. E se gli organizzatori non pagano i musicisti, non è detto che le case discografiche non lo facciano come

¹¹⁵ Lettera di Rambaldi a Piero Parise, «Serata Noi Giovani», 29 maggio 1973, ACTS.

¹¹⁶ Contratto, 18 novembre 1972. ACTS.

¹¹⁷ Rambaldi a Piero Parise, 29 maggio 1973, ACTS.

parte del loro investimento promozionale: meccanismi del genere dovevano certo valere per manifestazioni come *Cantagiro*, o per Sanremo, ed è ragionevole che valgano anche per il Tenco. Rambaldi stesso caldeggia, già prima del 1974, una soluzione simile a quella messa in atto da *Bandiera gialla*, in cui i dischi dei cantautori possano uscire con un bollino sulla copertina che usi il nome della Rassegna come garanzia di qualità.

Come conferma anche lo stile dei discorsi prodotti dal Club Tenco, tanto la non competitività quanto la gratuità sono ricollegabili alla retorica del collettivo che era della «musica nostra». Il Club Tenco sostituisce ai rapporti professionali dei rapporti di amicizia e istituzionalizza un'intimità fra il cantautore e il suo pubblico: un pubblico di pari, di «amici», appunto. Il palco è ora «un tutt'unico» «con la platea», spiega Rambaldi, perché al Tenco «non esiste la quarta parete».¹¹⁸ Se Guccini contrapponeva il palco – temuto e odiato – allo spazio dell'osteria, è proprio all'ideale dell'osteria come epitome di una «autenticità» anche «popolare» che si guarda per ripensare gli spazi teatrali e renderli adeguati alla canzone d'autore. Gli stessi eventi non ufficiali della Rassegna, in particolare la cena post-concerto (che negli anni successivi prenderà il nome informale di «Dopo-Tenco») si istituzionalizzano come appuntamento fisso «più autentico dell'autentico», in quanto espressione conviviale non mediata dal contesto teatrale, e basata su rapporti personali. Quello che il Tenco fa, e molti cantautori dal vivo fanno, da subito, è mettere in atto una ricreazione nostalgica (nel senso postmoderno del termine: Jameson 1989) di uno spazio popolare assente e rimpianto, di un modo di socialità che si avverte come perduto nel mondo contemporaneo, e che è in realtà ampiamente idealizzato. Gli stessi resoconti dei giornalisti presenti alla Rassegna mostrano di aver ben assimilato tanto uno stile colloquiale e informale per parlare di *quella* musica, quanto le aspettative connesse con un clima di condivisione in cui gli artisti non sono divi lontani, ma pari e – appunto – «amici». Scrive un giornalista di *Nuovo Sound* nella sua recensione:

Mentre Guccini difende ad oltranza la misteriosa bottiglia guardando torvo tutt'intorno dall'alto dei suoi due metri, ci allontaniamo dalle quinte anche noi con lo sguardo fisso nel

¹¹⁸ Amilcare Rambaldi in Club Tenco di Sanremo 1976.

vuoto, sconfitti nell'impari lotta con la minaccia alcoolica...
siamo completamente ubriachi.¹¹⁹

L'ideologia della comunità che è alla base della proposta del Tenco altro non è se non la proiezione di un *desiderio*, di una nostalgia (di innocenza, di un tempo migliore, di valori) su una struttura organizzativa. Come se il desiderio di intimità prossemica con una voce – elemento che era alla base dell'autenticazione già dei primi cantautori – potesse infine realizzarsi grazie a uno spazio esplicitamente concepito per quella finalità, in cerca dell'utopia del «mondo fatto di soli amici».

Lo spazio che il Tenco istituzionalizza, e che diventa lo spazio simbolico privilegiato della canzone d'autore a partire dai suoi primi anni fino a oggi, ha allora conseguenze di lungo corso sull'estetica della canzone italiana: permette la formazione di un canone della «canzone d'autore», codifica le sue convenzioni e conferma che è sul piano dell'«autenticità» (e dell'«autorialità») che la canzone italiana può trovare sanzione estetica. Ancora una volta occorre chiedersi «chi» venga autenticato (Moore 2002): la novità introdotta dal Tenco, con il suo spazio «democratico» e la sua comunità di «amici», è che a essere autenticato è *anche il pubblico*. Partecipare al Tenco qualifica i cantautori – è un riconoscimento di valore – ma «distingue» anche il loro pubblico, che è composto da «pari».

3.5. La «tradizione» della canzone d'autore come poesia

Fra i musicisti che partecipano alle prime due-tre edizioni della Rassegna della Canzone d'Autore, e soprattutto fra quelli che ricevono il Premio Tenco in questi primi anni, ci sono con poche eccezioni tutti i nomi che oggi fanno parte del canone della canzone d'autore più classicamente inteso, perpetuato in numerose pubblicazioni (a titolo esemplificativo: Jachia 1998) e radicato nel senso comune. I premiati della prima edizione – Modugno, Gaber, Endrigo, Paoli, Nanni Ricordi – canonizzano anche una filiazione storica, che parte da Modugno e, attraverso i cantautori Ricordi (con Tenco riscoperto e messo al centro) arriva fino alla contemporaneità. Nella seconda edizione si completa il

¹¹⁹ Franco Schipani, «Sanremo. Seconda rassegna della canzone d'autore. Speciale», *Nuovo Sound*, supplemento al numero 31-31, a. 2, 9 agosto 1975.

quadro, e si mettono le basi per una «saldatura» fra la canzone d'autore e la tradizione della canzone politica che avverrà di lì a poco. Annuncia De Angelis:

Il conto è saldato, la coscienza liberata: Amodei, Bindi, De Andrè, Guccini, Jannacci, Straniero completano il puzzle che diede alla canzone italiana, per la prima volta dopo tanto tempo, “un volto umano”.¹²⁰

Il punto di arrivo di questo percorso è identificato in Guccini, premiato insieme ai vecchi maestri: è lui che segna il passaggio «dall'influenza francese a quella anglosassone», ed è lui a rappresentare «il trait d'union fra il Premio e la Rassegna».¹²¹ In questa narrazione l'influenza francese viene definitivamente canonizzata come fondamentale alla sintesi della «canzone d'autore», posponendo alla metà degli anni sessanta (cioè a Dylan) l'influenza americana, e rimuovendo – almeno parzialmente – il rock and roll e il jazz dai riferimenti di quella che ora è la prima generazione di cantautori. È l'ultimo atto di quel tragitto che ha portato la canzone italiana dalle sale da ballo ai teatri, e l'ha costruita come oggetto di attenzione estetica: avviato dal primo Festival di Sanremo, si conclude simbolicamente circa un quarto secolo dopo sul palco del Teatro Ariston, nella stessa città.

I nuovi cantautori di questi anni possono allora essere interpretati come i più recenti alfieri di una *tradizione*. Una tradizione che è, in realtà, «inventata» dal Club Tenco nei primi anni della sua vita, e che prende forma rapidamente, come era stato per il Festival di Sanremo, intorno ai nuovi spazi e alle nuove modalità spettacolari e grazie alla codificazione di *riti*: la formula della Rassegna, l'apertura con «Lontano lontano», i fascicoli de *Il Cantautore*, i «Dopo-Tenco», le parole dei presentatori si perpetuano con poche modifiche di anno in anno.

Oltre a un canone, il Club Tenco propone anche un modello di storia della canzone d'autore, che è evolutivo e teleologico. Se il punto di arrivo è Guccini, il punto di partenza può ora essere fatto risalire addirittura a Omero, attraverso trovatori, giullari e ai trovieri, e arrivare fino all'era contemporanea come un

¹²⁰ Enrico De Angelis, «Da Amodei a Guccini: dieci anni di canzone da premiare», *Il Cantautore* 1975, Club Tenco Sanremo, p. 2.

¹²¹ *Ibidem*.

unico filone di «poesia», infine.¹²² L'immagine dei nuovi cantautori, già prima del Premio Tenco, allude spesso all'immaginario trobadorico o del cantastorie, che è ben compatibile con quell'idea di convivialità «da osteria» supportata dal Premio. Un servizio del 1978 della trasmissione *Odeon*, dedicato a Guccini, si apre con il cantautore che gioca a carte con gli amici. La voce fuori campo spiega:

Francesco Guccini. Trentasette anni. Di giorno professore in lettere alla Hopkins University. Di notte, frequentatore di osterie bolognesi. Cento canzoni scritte, mezzo milione di long playing venduti. Un affare di miliardi per la casa discografica. Francesco Guccini non si è mai sentito soltanto un cantautore. Questa etichetta gli è sempre andata stretta. Davanti agli amici dell'osteria, come davanti a ventimila persone, Guccini si è sempre presentato come un narratore, un cantastorie, un uomo di teatro popolare, proprio come era una volta.

Di seguito, si propone uno spezzone del film Rai *Bologna fantasia ma non troppo, per violino* di Francesco Mingozzi (1976), in cui lo stesso Guccini interpreta il ruolo di un cantastorie, e canta «Io dico pane al pane e vero al vero» vestito da menestrello simil-medievale, su un accompagnamento di chitarra tonica-dominante molto «popolare». Ma gli esempi di questo collegamento, nell'iconografia e nei discorsi sui cantautori, abbondano. De Andrè è descritto come l'«Ultimo Trovatore» già dai suoi primi singoli, ed è raffigurato come tale in molte immagini promozionali, mentre imbraccia un liuto (o una chitarra-liuto; Sassi & Pistarini 2008).

Ma è l'ultimo davvero? Non è forse il primo, tra i cantautori italiani, ad avere usato, con un Trovatore, la canzone per esprimere sentimenti antichi in linguaggio moderno? Noi crediamo infatti, che Fabrizio sia l'iniziatore di un nuovo e più maturo genere di canzone italiana che trova dimensioni e valore di effettiva opera d'arte.¹²³

¹²² Mario De Luigi, «Canzone d'autore, oggi», *Il Cantautore* 1974, Club Tenco Sanremo, p. 2.

¹²³ Fabrizio [De Andrè], «Per i tuoi larghi occhi» / «Fila la lana», Karim KN 206, 1965, 45 giri.

Le rare dichiarazioni alla stampa del cantautore genovese insistono spesso sul medesimo immaginario, declinando le fascinazioni francofile dei primi cantautori in una direzione meno «esistenzialista» e più «medievale», accostando Baudelaire a Villon e ai trovatori, fino tirare in ballo improbabili aneddoti su manoscritti ritrovati «nello sgabuzzino di un vecchio negozio di musica» di Parigi e traduzioni dal provenzale.¹²⁴ «Cantautore», dice De Andrè in un'intervista, è un «termine vago, che non definisce nulla. Se proprio fa comodo un'etichetta, preferirei si dicesse trovatore».¹²⁵

Questa sovrapposizione fra la figura del cantautore e quella del trovatore non è particolarmente diffusa negli anni sessanta, e si istituzionalizza nei discorsi sulla musica solamente con il Club Tenco, e anche – è ragionevole credere – grazie al nuovo prestigio di cui gode De Andrè. Nel caso del genovese, comunque, il collegamento è motivato dalle scelte musicali e testuali, da quella «infatuazione rinascimentale, pre-tonale» (Fabbri 1997, p. 157) che emerge chiaramente a partire dai suoi brani degli anni sessanta – da subito, se si esclude il debutto «bindiano» di «Nuvole barocche», poi rinnegato.¹²⁶

Attraverso la costruzione di questa tradizione mitica del cantautore, che trae forza dall'inserimento di Guccini e De Andrè al centro del nuovo canone, l'idea che la «canzone d'autore» sia una forma di poesia si codifica definitivamente. Ma la «poesia» che si ha in mente, in questa prima fase, è la poesia «popolare», radicata in una pratica musicale non d'élite, come è appunto – nell'immagine che se ne danno i teorici del Tenco – quella dei trovatori. La prima conseguenza di una tradizione pensata con queste caratteristiche è la subordinazione della musica al testo. Scrive Mario De Luigi nel 1974, il cantautore è «da considerarsi un poeta che usa la musica come supporto alla parola», più che «un musicista che “completa” attraverso il testo il suo

¹²⁴ Ornella Rota, «L'umanista della canzone», *Stampa sera*, 6 agosto 1965; Cesare Romana, «Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965. Ora in Sassi & Pistarini, 2008, p. 16.

¹²⁵ Manlio Fantini, «Fabrizio De Andrè, il menestrello in microsolco», *Sorrisi e canzoni*, a. 17, n. 27, 2 luglio 1967. Anche in Sassi & Pistarini, 2008, p. 28.

¹²⁶ Ad esempio: Fabrizio [sic], «La ballata del Miché» / «La ballata dell'eroe», Karim KN 103, 1961, 45 giri. Fabrizio [sic], «Il fannullone» / «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers», Karim KN 177, 1963, 45 giri. Il debutto di De Andrè è «Nuvole barocche» / «E fu la notte», Karim KN 101, 1961, 45 giri.

messaggio musicale». ¹²⁷ È un'idea che, affermata definitivamente con il Premio Tenco, sopravvive fino a oggi: il fatto che i testi dei cantautori compaiano ormai regolarmente nelle antologie scolastiche, e il successo di una tradizione di studi accademici sulla canzone d'autore che mutua i propri strumenti dalla critica letteraria ne sono la prova.

È un'interpretazione compatibile con l'idea di «nuova canzone» e con il tema dell'impegno: scrive un membro del Club, «non c'è vera poesia – nel nostro tempo – che non sia poesia sociale e l'unica espressione valida di essa è la canzone d'autore». ¹²⁸ Il prevalere del «messaggio» sul «medium» (con la parte musicale ridotta a medium) è un tema centrale della canzone politica dai tempi del Cantacronache, spesso in associazione con la diffidenza o il rifiuto per l'arrangiamento. È qualcosa di ben radicato nel pensiero di sinistra: se le canzoni di Pietrangeli – scrive Tito Saffioti nelle note di copertina di *Karlmarxstrasse* – servono come «comunicazione politica», allora «non per la musica ci interessa la proposta di Pietrangeli: no, certo». ¹²⁹ La «canzone d'autore» segue spesso strategie ideologiche simili, esplicitamente nelle dichiarazioni dei nuovi cantautori, e implicitamente in molte delle loro scelte musicali, soprattutto dal vivo, e soprattutto quando si esibiscono al Tenco (mentre i dischi, in controtendenza, mostrano un'attenzione agli arrangiamenti che cresce negli anni). L'orchestra, costante nei dischi dei cantautori degli anni sessanta, è ora associata con il gusto sanremese e usata raramente. Fra le aspettative connesse con il cantautore degli anni settanta c'è piuttosto una performance dal vivo «asciutta», voce e chitarra.

3.6. Le nuove cantautrici

La costruzione del canone e della tradizione della nuova «canzone d'autore» non è esente da quei processi di esclusione e consacrazione basati sul genere sessuale degli interpreti che avevano caratterizzato la prima definizione della figura del cantautore (che sono stati analizzati nel CAPITOLO 7.2.5.5; si veda

¹²⁷ Mario De Luigi, «Canzone d'autore, oggi», *Il Cantautore* 1974, op. cit. Si veda anche De Luigi & Straniero 1978.

¹²⁸ Gabriele Boschetto, *Quattro Note* 21, maggio-giugno 1975. Ripreso in *Il Cantautore* 1975.

¹²⁹ Tito Saffioti, note di copertina di: Paolo Pietrangeli, *Karlmarxstrasse*, I Dischi del Sole DS 1033/35, 1974, 33 giri.

anche Tomatis 2016a). Se la Rassegna del Tenco è rappresentativa ancora oggi dello stato dell'arte della canzone d'autore, un'analisi sui musicisti partecipanti fra il 1974 e il 2014 mostra una schiacciante prevalenza di uomini: le donne sono appena 67 su 400, il 16% (non tenendo conto delle band). La Targa Tenco per il miglior disco dell'anno, assegnata dal 1984, è andata una sola volta a un album di una cantautrice, e comunque in tempi recenti.¹³⁰ Al contrario, interpreti femminili si sono aggiudicate la metà (16 su 31) dei riconoscimenti per il miglior disco di interprete di brani altrui.

Nel momento del dibattito sull'elenco dei partecipanti che impegna l'organizzazione del Club Tenco di Sanremo, in effetti, sono piuttosto poche le cantautrici attive. È solo con il successo di pubblico ottenuto da alcuni cantautori intorno al 1974 e 1975 che emerge una nuova generazione di cantautrici: l'industria del disco si convince che i tempi possono essere maturi per lanciarle sul mercato. Il successo di Joan Baez e Joni Mitchell ha mostrato tanto alle nuove leve quanto ai discografici che un modello di canzone «alternativa», «al femminile», può esistere e funzionare anche in Italia.

Coerentemente con quell'impegno che è fra le convenzioni della canzone d'autore, è il movimento femminista a fornire l'orizzonte politico di molte di queste nuove uscite: è il caso di *Alle sorelle ritrovate* di Antonietta Laterza,¹³¹ prodotto dal Collettivo Femminista Bolognese per la Cramps, le cui canzoni trattano temi come la violenza di genere, l'identità femminile, l'aborto e l'omosessualità. Escono anche dischi collettivi, di simile ispirazione,¹³² e si pubblicano libri che raccolgono i testi che cantano «la differenza» (Caldirola 1977).

In generale, soggetti con simili connotazioni di *gender* (sebbene a volte con toni meno espliciti) si ritrovano anche nei dischi di cantautrici prodotti dalle grandi case discografiche. Emblematico del tentativo di lanciare una tradizione di canzone d'autore «al femminile» è un disco (oggi dimenticato) che esce nel 1975 per la IT (sussidiaria della Rca), a nome Le Cantautori (*Settembre*

¹³⁰ A Carmen Consoli, per *Elettra*, nel 2010. Carmen Consoli, *Elettra*, Polydor, 2009, CD.

¹³¹ Antonietta Laterza, *Alle sorelle ritrovate*, Cramps CRSLP 5201, 1975, 33 giri.

¹³² Il Canzoniere Femminista, *Amore e potere*, I Dischi dello ZodiacoVPA 8376, 1977, 33 giri.

1975: *Musica dal pianeta donna*), con la produzione di Vincenzo Micocci.¹³³ Si tratta in realtà di quattro progetti artistici separati fra loro, tre cantautrici (Roberta D'Angelo, Nicoletta Bauce, Silvia Draghi) e un duo (Simo Valzania e Susi Bellucci). La prima uscita pubblica del collettivo, a Roma, è recensita piuttosto tiepidamente da *Ciao 2001*.¹³⁴ Negli anni successivi queste musiciste non ottengono particolari riscontri: Roberta D'Angelo, la più visibile sulle riviste musicali, pubblica un disco solista nel 1976,¹³⁵ e altri negli anni successivi, dicendosi piuttosto critica sull'esperienza de *Le Cantautori*.¹³⁶ Gianna Nannini – l'unica cantautrice di questi anni a poter vantare una lunga carriera – debutta invece per la rivale Ricordi, anche lei con brani di ispirazione femminista e politica («Morta per autoprocurato aborto»).137

L'elemento interessante di questi album è che – esattamente come era successo per i dischi delle cantautrici degli anni sessanta – sono totalmente paragonabili ai dischi coevi dei cantautori uomini. Simili le tematiche impegnate (al netto, ovviamente, delle distinzioni di *gender*), simili gli arrangiamenti, simile organico di *sessionmen* di qualità: nel debutto solista di Roberta D'Angelo, per esempio, suonano Toni Esposito, Alvin Curran e Robert Fix, e anche nel disco de *Le Cantautori* il personale accreditato è in buona parte quello dei dischi Rca degli stessi anni. E tuttavia, il successo di Gianna Nannini – o Di Grazia Di Michele, che debutta qualche anno dopo, sempre per la Rca¹³⁸ – più che negare questa tesi, la conferma: nessuna delle cantautrici degli anni settanta viene a posteriori inclusa nel canone della canzone d'autore, né il loro successo di pubblico avviene – se avviene – in quanto «cantautrici»: non nel senso in cui Guccini o De Gregori sono «cantautori» negli anni successivi: la Nannini è piuttosto consacrata come artista «rock», mentre Grazia Di Michele entra a pieno titolo in un mainstream «pop» durante gli ottanta. Bisognerà aspettare gli anni novanta per incontrare un filone continuativo di cantautrici in Italia, e anche in questo caso l'inclusione nel canone della canzone d'autore

¹³³ *Le Cantautori*, *Settembre 1975: Musica dal pianeta donna*, IT / Rca TPL1 1181, 1975, 33 giri.

¹³⁴ «Le cantautori devono crescere», *Ciao 2001*, a.7, n. 44, 9 novembre 1975, p. 40.

¹³⁵ Roberta D'Angelo, *Roberta D'Angelo*, Rca TPL1-1213, 1976, 33 giri.

¹³⁶ Nicola Sisto, «Un femminismo pieno di coscienza», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 30, 22 luglio 1976, pp. 24-26.

¹³⁷ Gianna Nannini, *Gianna Nannini*, Ricordi SMRL 6191, 1976, 33 giri.

¹³⁸ Grazia Di Michele, *Cliché*, IT / Rca ZPLT 34029, 1978, 33 giri.

rimane oggetto di mediazioni più complesse rispetto a quelle che riguardano i contemporanei artisti uomini.

Il «pop italiano»: underground, progressive e italianità

1. Crisi d'identità dal beat al progressive

1.1. Continuità e discontinuità fra anni sessanta e settanta

La fine della possibilità stessa di una «musica nostra» immaginata nei modi in cui la comunità giovanile la immagina negli anni sessanta è alla base della codificazione, negli anni fra la morte di Tenco e l'inizio dei settanta, di una nuova tradizione di canzone «d'autore», la cui ispirazione è rintracciabile sia nei primi cantautori di inizio decennio, sia nelle musiche giovanili diffuse negli anni successivi, oltre che in vari modelli stranieri. Negli stessi anni e negli stessi ambienti si osserva la fine di quella che è stata a posteriori riconosciuta come l'«era del beat», e all'inizio di un'«era del progressive rock», in cui la musica «pop» diviene oggetto di crescente attenzione estetica. La sovrapposizione cronologica di questi processi con quelli descritti nel CAPITOLO 10 – che condividono una radice comune nella «musica nostra», nelle sue strategie, nelle sue estetiche – non è casuale, e rende conto dei mutamenti che negli stessi anni attraversano tanto società italiana quanto la popular music internazionale.

La difficoltà di ricostruire le estetiche della popular music e la loro storia attraverso categorie in uso nel presente è particolarmente evidente nel presunto passaggio «dal beat al progressive», luogo comune di pressoché ogni narrazione della storia della popular music italiana. L'idea che da qualche parte intorno al cambio di decennio avvenga un «salto» fra due generi diversi di musica è ben radicato nei discorsi dei fan e nei resoconti storici (che spesso, e nel caso di questi due generi in particolare, coincidono). Lo è a dispetto del fatto che esista, e sia facilmente dimostrabile, una grande continuità fra i gruppi «beat» e i

gruppi «progressive». La sintesi del «progressive rock» deve sicuramente molto all’apporto di musicisti più giovani, spesso tastieristi, con una «formazione musicale più ricca [...] basata sulla musica colta, sul jazz [e] sullo stesso rock», che comincia ad avere una tradizione più che decennale (Fabbri 2008a, p. 154). Tuttavia, se si confrontano le date di nascita dei protagonisti dei due periodi, fra la generazione del «beat» e quella del «progressive» non sembra avvenire un salto netto, e quegli stessi musicisti hanno spesso esordito, magari giovanissimi, in complessi beat. La tabella riportata nella FIGURA 11.1 è tratta da una delle più ricche risorse online sulla musica di questo periodo, ed è efficace nel mostrare le continuità fra «gruppi beat» e «gruppi progressive» nei discorsi dei fan.

GRUPPO BEAT	GRUPPO PROGRESSIVE
New Trolls, Trolls	New Trolls
Le Orme	Le Orme
Alusa Fallax	Alusa Fallax
Califfi	Califfi
Quelli	PFM - Premiata Forneria Marconi
Ribelli (Demetrio Stratos), Califfi (Paolo Tofani)	Area
Cuccioli	Franchi, Giorgetti, Talamo
Volti di pietra	Osanna
Gleemen	Garybaldi
Fholks	Reale Accademia di Musica
Battitori selvaggi	Il Balletto di bronzo
Capsicum Red	Capsicum Red
La verde stagione, Califfi (Carlo Marcovecchio)	Campo di Marte

FIGURA 11.1. Passaggio «dal beat al progressive», *Musica e memoria*.¹

¹ «Dal Beat al Progressive», *Musica e memoria*, mia rielaborazione della tabella, www.musicaememoria.com/compleksi_beat.htm#Dal_Beat_al_Progressive; accesso: 11 novembre 2015.

La tabella è naturalmente incompleta: si potrebbero aggiungere almeno gli Stormy Six (il cui inserimento nel canone del progressive da parte della comunità dei fan appare, però, più problematico prima del 1975).² Tuttavia, le assenze che si notano di più sono quelle di quei gruppi «beat» che non troverebbero posto nella colonna di destra. Ovvero, dei gruppi «beat» che non sono «diventati progressive». È il caso dei Rokes, scioltisi intorno alla fine del decennio, ma anche dei Giganti, falliti dopo lo scarso riscontro dell'esperimento quasi-prog di *Terra in bocca*,³ o dell'Equipe 84, che pure pubblicò dischi «progressive», ma la cui adesione a un gusto ormai passato, e il legame con un pubblico diverso, è annotata a più riprese già nei commenti di quegli anni. Per il decennale del gruppo nel 1974, e in vista dell'uscita di *Dr. Jeckill e Mr. Hyde*,⁴ album con almeno una facciata piuttosto «progressiva», un rammaricato e consapevole Maurizio Vandelli dichiarava:

Un certo pubblico ci ha già snobbato e classificato. Personalmente sono convinto di poter fare un album all'altezza della Premiata o del Banco [...] ma credo che nessuno lo accetterebbe. Per colpa del nome.⁵

Questo stigma del gusto denunciato dal leader dell'Equipe 84 non riguarda però altri gruppi, meno centrali nel canone del beat – anche perché spesso nati in un secondo momento, quando le convenzioni del genere si erano già definite intorno agli idioletti altrui – e che possono dunque «saltare» da un genere all'altro. Le evoluzioni di stile e di gusto fra la colonna di sinistra e quella di destra sono databili a grandi linee intorno ai primi anni settanta, anche in corrispondenza con la diffusione in Italia dei primi dischi di King Crimson, Genesis, Gentle Giant – ovvero del canone del progressive rock internazionale.

² A testimonianza: la pagina Wikipedia del gruppo ne ordina la carriera in una fase «beat» (1965-1969), seguita da fasi «country rock» (1970-1971), «folk rock» (1972-1974), «Progressive folk» (1975-1980), «rock progressivo» (1977-1983) e «avant-progressive rock» (1977-1983); it.wikipedia.org/wiki/Stormy_Six; accesso: 12 dicembre 2015.

³ I Giganti, *Terra in bocca (poesia di un delitto)*, Rifi RDZ-ST 14207, 1971, 33 giri. Il disco, ambizioso concept sul tema del controllo mafioso dell'acqua, fu anche boicottato per motivi politici dalla Rai, agevolando lo scioglimento del gruppo (Plastino 2014b).

⁴ Equipe 84, *Dr. Jeckill e Mr. Hyde*, Ariston AR LP 12107, 1973, 33 giri.

⁵ Pino Guzman, «L'Equipe 84 dieci anni dopo», *Ciao 2001*, a. 6, n. 44, 3 novembre 1974, pp. 35-36.

Storia di un minuto,⁶ primo album della Premiata Forneria Marconi, esce all'inizio del 1972, molto atteso e preparato da un'intensa fase live nel corso dell'anno precedente.⁷ Qualche mese dopo arriva l'esordio omonimo del Banco del Mutuo Soccorso,⁸ fra i «gruppi storici progressive che hanno raccolto un buon successo di vendite» l'unico a non aver «avuto praticamente trascorsi nel periodo beat».⁹

Oggi, fra gli elementi caratterizzanti del genere progressive, si citano di solito l'attenzione verso forme più lunghe, verso una diatassi più complicata, l'inserimento di nuovi strumenti (il mellotron, il moog) o di strumenti classici, la difficoltà tecnica, la ricerca di armonie più «complesse» – ovvero la sintesi di uno «stile di rock consapevole e complesso spesso associato con un massiccio uso di tastiere, complessi passaggi di ritmo, testi fantastici (spesso mitologici o metafisici) e un'enfasi su un virtuosismo appariscente» (Holm-Hudson 2002, p. 2). Tuttavia, l'attenzione di questo lavoro è rivolta alle interpretazioni sincroniche, e tiene conto della varietà delle etichette e del loro uso: il caso del «progressive rock» è particolarmente esemplare di come questo tipo di approccio possa aiutare a disvelare estetiche e strategie connesse con le pratiche musicali.

1.2. Il concetto di «progressive»

In apparenza, e come confermerebbe la sintetica definizione proposta da Kevin Holm-Hudson poco sopra, il progressive sembrerebbe essere più facilmente definibile in termini stilistici rispetto ad altri generi, primi fra tutti il beat o il folk. In effetti, sia questa una causa o una conseguenza, è stato raramente studiato «come genere» (Holm Hudson 2002, p. 2), ed è stato suggerito di considerarlo piuttosto uno «stile» del rock (Moore 1993) – posizione che non è naturalmente accettabile nell'impianto di questa ricerca.

⁶ Premiata Forneria Marconi, *Storia di un minuto*, Numero Uno ZSLN 55055, 1972, 33 giri.

⁷ Enzo Caffarelli, «Pop: il parere nostro... e quello degli altri», *Ciao* 2001, a. 3, n. 47, 24 novembre 1971, p. 7

⁸ Banco del Mutuo Soccorso, *Banco del Mutuo Soccorso*, Ricordi SMRL 6094, 1972, 33 giri.

⁹ «Dal Beat al Progressive», op. cit.

Anche per questo motivo il progressive gode, a differenza di altri generi, di buona stampa negli studi musicali «seri», circostanza che si spiega con il carattere «artistico» che gli è riconosciuto anche dalla comunità degli studiosi. Quello di gruppi come King Crimson, Soft Machine (e magari Frank Zappa, spesso accostato al genere sul versante americano dell'Atlantico) è cioè un repertorio già esteticamente validato *secondo parametri «colti»*, e che dunque non crea eccessivi problemi di relativismo estetico. Almeno in apparenza, il progressive può essere efficacemente studiato (e valutato) con gli strumenti della musicologia e della critica eurocolta.¹⁰ Naturalmente, l'analisi musicale «tradizionale» funziona efficacemente su alcuni brani di progressive rock (mentre mostra i suoi limiti su buona parte degli altri repertori popular) perché quei brani sono costruiti utilizzando materiali e strategie ben calate nella pratica eurocolta stessa. Le altre etichette che sostituiscono il termine «progressive» nella letteratura anglofona – «art rock», «symphonic rock», o «classical rock» (Holm-Hudson 2002, p. 2) – bastano a chiarire questo punto.

Queste caratteristiche hanno agevolato un certo tipo di narrazione storica del progressive, all'interno della più ampia storia del rock: idealistica, teleologica, simile per strategie a quella della musica eurocolta. Sarebbe a dire che, in maniera più netta rispetto a quanto avviene con altri generi della popular music, si tende a pensare il progressive come l'ultimo anello di una catena evolutiva del rock dalla semplicità alla complessità. Questo porta a interpretare fatti musicali precedenti al progressive *secondo le convenzioni del progressive stesso*, modellate sugli idioletti dei gruppi ritenuti più significativi dalla critica e dalla comunità dei fan. Etichette come «proto-progressive» o «pre-progressive» sono sicuramente trasparenti per gli ascoltatori di oggi, e sovente usate dalla critica, ma rischiano di far perdere di vista i processi di formazione diacronica di un canone internazionale (e nazionale, nel caso dell'Italia) del genere. Come erano interpretati, valutati e etichettati sincronicamente i fatti musicali che oggi i critici possono riconoscere come anticipatori di un'estetica?

La discussione su come si formi e consolidi un canone del progressive rock internazionale esula dagli scopi di questa ricerca. Secondo Chris Anderton

¹⁰ Un'utile rassegna di contributi su questa linea è rappresentata dagli atti della conferenza internazionale *Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1967-1976* (Facci & Borio 2006).

(2009), che ha ben suggerito di concepire il genere come fenomeno europeo più che inglese,¹¹ incrociando i riferimenti degli studi sul tema si delinea un'«era del progressive rock [...che] emerge a partire dal 1967-1969, raggiunge il picco in termini commerciali e estetici dal 1972 al 1974 e sparisce del tutto tra il 1977 e il 1980» (Anderton 2010, p. 418). È una periodizzazione che si adatta parzialmente all'Italia: alcune novità inglesi arrivano, come è ovvio, in leggero ritardo, e gruppi o interi filoni del «progressive» internazionale ottengono nel nostro paese sanzioni di pubblico e critica diverse da quelle del paese d'origine: è il caso, ad esempio, del grande successo italiano dei Gentle Giant, o della buona diffusione della *Kosmische Musik* tedesca. La stessa ricchezza della scena progressiva italiana¹² suggerisce come la «traduzione» nostrana del genere presenti caratteri autonomi, e ne giustifica la trattazione nel contesto di una storia della canzone.

Le connotazioni estetiche connesse con il concetto di «progressive» non si fermano però ai collegamenti con la «musica d'arte» (e al jazz in quanto tale). Sono ben riassumibili nel doppio significato inglese di «progressive», che può essere reso in italiano come «che progredisce», «progressivo», ma anche «progressista» in senso politico. Entrambi i significati sono perfettamente adeguati per un'estetica musicale «colta», che si fonda sul superamento dei limiti stilistici, sulla ricerca del «nuovo» (il «*make it new!*» modernista), e che nella sua ricerca agisce politicamente nella società. Un'indagine sull'origine del progressive italiano dovrebbe ricercare in queste estetiche, collocandole nel contesto degli anni di quella «attivazione politica “a tempo pieno” di migliaia di giovani» che secondo Guido Crainz copre l'arco temporale dal 1967-68 fino al 1975-1976 (Crainz 2003, p. 224), gli anni dell'auspicato «sorpasso» del PCI sulla Democrazia Cristiana, e alla soglia di un'altra data simbolica (il

¹¹ Questa tesi è – seppur non esplicitata – confermata dalle pubblicazioni italiane sul «progressive» già negli anni settanta: si veda ad esempio Aprile & Mayer 1979, dedicato alla «musica rock-progressiva europea», che comprende capitoli dedicati alle diverse «scuole nazionali».

¹² Sono diverse le monografie sul progressive italiano, tutte di taglio memorialistico o giornalistico. Ad esempio: Mirenzi 1997; Mirenzi 2003; Storti 2009, oltre a pubblicazioni d'epoca come che si occupano di Italia (Angiolini & Gentile 1977; Aprile & Mayer 1979). Molte anche le pubblicazioni semi-amatoriali che raccolgono repertori iconografici, pubblicità, riproduzioni anastatiche di riviste: mi sono servito della serie *Immagini del progressivo italiano* curata da Fulvio Fiore (Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014).

«Settantasette»). La periodizzazione è sovrapponibile quasi perfettamente alla «progressive rock era» delineata da Anderton, e anche – a ben vedere – alla codificazione della «canzone d'autore» e il suo ingresso nel campo d'attrazione della «nuova canzone» politica (CAPITOLO 12.1).

Come la concomitanza della morte di Tenco con l'inizio della protesta studentesca, anche questa coincidenza è troppo ghiotta perché la si possa assumere acriticamente. E infatti, un'evidenza si palesa subito al ricercatore che affronti il fatidico passaggio «dal beat al progressive» ponendo attenzione alle etichette effettivamente in uso e ai discorsi sulla musica. E cioè non solo che – come è ovvio – non esiste alcun salto «dal beat al progressive» ma piuttosto delle continuità e delle discontinuità di discorsi, stili, strategie, estetiche. Ma soprattutto che intorno al passaggio di decennio *non si parla in Italia di «progressive rock»*. L'etichetta «progressive», semplicemente, non è in uso se non sporadicamente, è associata più comunemente con «musica» («musica progressiva») e non con «rock», e con un'accezione solitamente diversa dall'attuale. I musicisti in generale non la usano per parlare di quello che fanno. Quando la usano i critici, definisce spesso qualcosa di diverso da quello che oggi consideriamo essere il «progressive rock italiano».

Quali categorie usavano allora le comunità musicali per parlare di quella musica che oggi è nota come «progressive rock italiano»? Attraverso quali ideologie, quali convenzioni, questa musica era valutata? Quali estetiche vi erano associate, e come e quando si sono codificate? La risposta a queste domande ha a che fare con l'ingresso della popular music fra le pratiche artistiche, che negli stessi anni riguarda anche la canzone d'autore. Fino al successo globale della disco music e del punk verso la fine del decennio (altro momento di rottura sovrapponibile al «settantasette» italiano) la «nuova musica» che si diffonde, e che costituisce l'oggetto di interesse delle comunità musicali maggiormente «competenti», è musica che mira a essere «complessa», scritta o improvvisata, da ascoltare e tendenzialmente non da ballare (anche se, almeno per l'Italia, alcune teorizzazioni dell'epoca dicono esattamente il contrario, come si vedrà nel CAPITOLO 12.3).

Per affrontare le estetiche connesse con quello che oggi diciamo «progressive rock» è utile riprendere le considerazioni di Simon Frith sui «discorsi di valore». Frith ha distinto, partendo dai «mondi dell'arte» di Becker

e dal concetto di «capitale culturale» di Bourdieu, tre tipi di «pratiche discorsive» attraverso cui la musica può essere valutata, ampiamente intrecciate fra loro nei discorsi sulla musica. Queste sono riconducibili al paradigma borghese della «high art» (la «cultura dominante» di Bourdieu), a quello del «commerciale» (la «majority culture») e a quello del «folk» (la «cultura popolare»; Frith 1996, pp. 21 e sgg.). Chris Atton, nell'analizzare i «discorsi di valore» nelle fanzine prog dopo gli anni novanta, ha messo in luce come questi attraversino continuamente i confini culturali «apparentemente stabili» (Frith 1996, p. 43) fra i tre discorsi di valore (Atton 2001, p. 43), un elemento che li accomuna con i discorsi della stampa musicale mainstream degli anni settanta, cui si deve l'iniziale codificazione del progressive rock.

Questa compresenza di diverse strategie discorsive è facilmente riconoscibile anche nella stampa italiana dello stesso periodo, e sarà bene tenerlo a mente leggendo le citazioni che compariranno di qui in poi. Tuttavia, più che notare la compresenza di diversi modi di valutare la nuova musica, è utile rivolgere l'attenzione al loro movimento diacronico, a come cioè nel corso del passaggio «dal beat al progressive» a determinati discorsi se ne sostituiscano altri. Il passaggio allora mostrerà un prevalere di argomentazioni «high culture» a scapito di quelle estetiche della popolarità (riconducibili al secondo tipo riconosciuto da Frith) che avevano caratterizzato l'«era del beat». Da un certo momento in poi, e in determinate comunità, sarà invece il discorso sul «popolare» a fungere da fulcro ideologico per autenticare la nuova musica dei gruppi. Il proliferare di diversi tipi di pratiche discorsive (e, ricordiamo: le etichette di genere *sono* pratiche discorsive) ben mostra i valori in gioco al passaggio di decennio. Quello che ci si trova a documentare, se si osservano le tassonomie della musica italiana intorno a questi anni, è allora davvero una «crisi di identità» nel significato proposto da Altman, che riguarda ogni aspetto dell'«esistenza socialmente definita» di quelle che riconosciamo oggi come «unità culturali» (Altman 2004b, p. 19). La «crisi d'identità» non riguarda solo l'esistenza di un rock «progressivo» (o di una «canzone d'autore»), ma investe più in generale la natura stessa della popular music, e il suo essere o meno considerata una pratica artistica, «arte» o «intrattenimento».

2. Critica musicale e estetiche del pop

2.1. Nuove riviste e nuove etichette di genere

2.1.1. Da Ciao amici a Ciao 2001

Nel 1968 *Ciao amici* e *Big* si fondono: la nuova rivista mantiene per un anno il nome di *Ciao Big*, e dal 1969 diventa *Ciao 2001*. Nel 1973 il settimanale è la testata leader del settore. Nel 1976 la tiratura dovrebbe aggirarsi fra le sessantamila e le ottantamila copie,¹³ cinquantacinquemila circa alla fine decennio (Gaspari 1980, p. 88). Più in generale, le molte riviste che nascono nella prima parte degli anni settanta raccontano di un momento di buona diffusione della stampa musicale. Un elenco parziale comprende *Muzak* (1973-1976), *Super Sound* e *Nuovo Sound* (1972-1974, 1975-1981), *Sound Flash* (1972-1973) con base a Roma e, con sede a Milano, *Gong* (1974-1978) e *Qui giovani* (che prosegue la pubblicazione di *Giovani*, 1970-1974; Varriale 2014). La continuità fra le riviste giovanili degli anni sessanta e quelle degli anni settanta è in alcuni casi una continuità editoriale, ma gli elementi comuni alla stampa musicale dei due decenni riguardano anche alcune di quelle strategie retoriche identificate per il periodo precedente (CAPITOLO 9.1), che rimangono in uso.

Questo è particolarmente evidente per *Ciao 2001*, il cui taglio decisamente giovanilista riserva grande spazio al dialogo «interattivo» con i lettori (anche partecipando all'organizzazione di festival e eventi) e alle rubriche di consigli. Per esempio, *Help!*, a cura di Giada, è una «rubrica in cui ognuno di voi potrà trovare lo spazio per pubblicare una notizia, una protesta, un dibattito o qualsiasi cosa»: sebbene il livello del discorso si adegui al contesto del costume nazionale post-sessantotto, ad esempio trattando i temi legati alla sessualità in modo più aperto, è difficile non riconoscere gli stessi meccanismi e la stessa retorica usati dalle riviste per giovani degli anni sessanta. Anche le più radicali, e più di nicchia, *Gong* e *Muzak* prevedono ugualmente spazi per «incontrare» la propria *readership*, e si servono di referendum per testarne i gusti.

¹³ Marisa Rusconi, «La rivista musicale cambia disco», *L'Espresso*, 1976. In stampamusicale.altervista.org/Articolo%20L%27espresso/index.htm; accesso: 14 novembre 2015.

La continuità fra i due periodi riguarda, del resto, anche gli stessi lettori. Così come non c'è un salto generazionale netto fra i protagonisti della «musica nostra» e quelli del «progressive», così – ragionevolmente – non c'è fra i lettori di *Ciao amici* e *Ciao 2001*. Secondo le inchieste svolte da *Ciao 2001*, *Muzak* e *Gong* fra il 1974 e il 1977,¹⁴ il 70% dei lettori delle tre riviste è studente di scuola secondaria o universitario, o studente lavoratore. Un target dunque leggermente più maturo di quello di *Ciao amici* (medie e liceo, a grandi linee) e *Big* (liceo), che suggerisce come i lettori siano almeno in parte gli stessi, cresciuti e passati attraverso il sessantotto.

Allo stesso modo è facile riconoscere elementi di discontinuità. *Ciao 2001*, pur nel suo taglio giovanilista, è una rivista musicale in tutto e per tutto: l'elemento di maggiore novità è la presenza stabile e maggioritaria di spazi di critica musicale, nel significato odierno del termine. Firme fisse – come Enzo Caffarelli, Maurizio Baiata, Fabrizio Cerqua, Dario Salvatori, Manuel Insolera, Marco Ferranti, il direttore Saverio Rotondi – hanno un importante ruolo nella diffusione della nuova musica inglese e americana, e nell'affermazione di una scena nazionale in cerca di caratteri suoi autonomi. Per quanto *Muzak* e *Gong* abbiano un'impostazione diversa, più politicizzata e radicale, il bacino di lettori non è del tutto altro rispetto a *Ciao 2001*.¹⁵ Si possono anzi riconoscere numerosi punti di contatto, a partire dalla circolazione delle firme, almeno per un primo periodo, in cui su *Muzak* scrivono Caffarelli, Ferranti e Insolera (ogni collegamento con *Ciao 2001* viene rotto nel 1974: Varriale 2014). Anche Riccardo Bertoncelli, in questa prima fase, pubblica occasionalmente su *Ciao 2001*, mentre *Gong* nasce dall'iniziativa di alcune fra le firme più importanti di *Muzak* (Marco Fumagalli, Peppo Delconte, Antonino Antonucci Ferrara, oltre allo stesso Bertoncelli).

In alcuni contributi recenti, documentati sulla base di queste tre riviste, il sociologo Simone Varriale ha descritto l'emergere di un «campo» (alla Bourdieu) della critica musicale e della stampa specializzata in Italia nei primi anni settanta (Varriale 2014), con particolare attenzione alle «strategie di conversione» attraverso cui alcuni critici musicali hanno «trasformato il loro

¹⁴ Raccolte ancora da Varriale (2015, p. 6).

¹⁵ Per quanto più «di nicchia» rispetto a *Ciao 2001*, le riviste vendono comunque cifre degne di rispetto: trentacinquemila copie per *Muzak*, quindicimila *Gong*. Marisa Rusconi, op. cit.

potere economico in capitale simbolico» (Varriale 2015, p. 4). Quest'ultima considerazione, che riguarda nello specifico le strategie messe in atto da *Ciao 2001*, ha portato Varriale a riconoscere come temi ricorrenti delle argomentazioni dei critici l'«indipendenza ideologica, il professionismo e l'autenticità sociale» (p. 6). Il particolare posizionamento sul mercato editoriale di *Ciao 2001* – rivista indipendente sia dai finanziamenti pubblici che dalle grandi concentrazioni editoriali che si stanno definendo in quegli stessi anni – avrebbe come conseguenza l'accettazione strategica degli «imperativi di mercato». Valori «highbrow» e libero mercato sarebbero allora alleati contro la cultura «nazionalpopolare supportata dalla televisione pubblica e dalla radio» (*ibidem*). Dunque, a differenza del giornalismo musicale inglese e americano,¹⁶ che si sarebbe definito in autonomia rispetto al mercato, quello italiano si definisce piuttosto in autonomia dallo Stato e dal suo apparato.

L'osservazione di Varriale sulle strategie di autenticazione messe in pratica da *Ciao 2001* è comunque spiegabile anche come continuità dal periodo precedente, e suggerisce di ripensare l'idea del passaggio di decennio come momento di introduzione ex novo della critica musicale in Italia. Sicuramente vi è un salto *quantitativo* di spazi dedicati a discorsi critici di natura estetica sulla musica. Dal punto di vista *qualitativo*, è invece bene notare, ancora una volta, tanto le continuità quanto le discontinuità, confrontando le categorie e le estetiche abitualmente impiegate dai giornalisti di *Ciao 2001* e quelle in uso sulle incarnazioni precedenti della rivista. La rivendicazione dell'appartenenza al mercato, e della propria libertà di espressione anche in virtù di questa (ovvero, l'uso di pratiche discorsive «majority culture», con Frith) sono negli anni settanta esplicitate e rivendicate soprattutto per difendersi dalle accuse di «fare profitto».¹⁷ Tuttavia, la valorizzazione delle dinamiche di mercato è una costante già delle riviste del decennio precedente, che proprio nel mercato (e nello specifico nella discografia) riconoscono un luogo in apparenza non mediato da agenti «adulti» (ovvero, da Sanremo e dalla Rai), dove la «musica nostra» ottiene la sua giusta sanzione. Le conseguenze di questo legame con il mercato (e tutte le riviste, e tutta la popular music, esistono nel sistema di

¹⁶ Sulla nascita della critica musicale in ambito «rock» nel mondo anglofono, si vedano i saggi contenuti in Jones 2002; Atton 2009; Lindberg et al. 2005.

¹⁷ Ad esempio: Saverio Rotondi, risposta alla lettera di Emanuele Papa, *Ciao 2001*, a. 6, n. 15, 14 aprile 1974, pp. 5-7. Citato in Varriale 2014, p. 8.

mercato) si traducevano e in parte continuano a tradursi in quella «estetica della popolarità», collegata a una retorica giovanilista, di cui si è detto (CAPITOLO 9.1.3).

Altre riviste (*Muzak* e *Gong* su tutte) e buona parte della pubblicistica di case editrici alternative come Arcana o Savelli (CAPITOLO 12.3) scelgono invece una linea più radicale, e si differenziano progressivamente dal tipo di approccio di *Ciao 2001*, adottando strategie discorsive che tendono piuttosto a leggere il pop come fatto culturale e soprattutto *politico*. Si tratta però di processi più evidenti dalla metà del decennio, su cui si tornerà più avanti.

2.1.2. «Pop», «rock», «progressive», «avanguardia»...

Come si è anticipato, una ricognizione sulle pagine di riviste e giornali nei primi anni settanta delude chi cerchi segni di un uso diffuso e univoco di «progressive». Non solo il termine non è di uso così comune, per quanto sia conosciuto.¹⁸ Ma, elemento ben più importante ai nostri fini, non esiste neanche un termine che ne copra il medesimo campo semantico, se non quello di «pop italiano», di accezione però più ampia.

La maggiore novità rispetto al decennio precedente è rappresentata proprio dall'ingresso nell'uso linguistico comune del termine «pop», per indicare quello che oggi piuttosto diremmo «rock». La conseguenza estetica del posizionamento delle riviste all'interno del mercato in questa fase fra gli anni sessanta e la prima metà dei settanta è che non esiste una vera opposizione fra «pop» e «rock» in termini di «autenticità». L'ideologia del «pop» come rovescio «commerciale» e «fasullo» del rock, così diffusa nella pubblicistica (e perpetuata ancora oggi da molta «rockologia») è – come ogni estetica – culturalmente e storicamente situata. Per quanto riguarda il caso italiano, essa non solo non può essere assunta acriticamente, ma è contraddetta dall'uso in questi anni. Nei primi anni settanta in Italia «pop» ha valore anche retrospettivo, e include – per esempio – la musica dei Beatles o dei Rolling Stones, o di Dylan. È cioè usato come iperonimo di «rock», «folk», e dello stesso «beat». Le prime pubblicazioni sulla «storia del pop» compaiono in questi anni, con conseguenze importanti sull'organizzazione della musica del passato e sulle

¹⁸ Per alcune considerazioni, e una testimonianza diretta: Fabbri 2014b.

sue narrazioni: del 1971, per esempio, è l'edizione italiana della *Guida alla musica pop* di Rolf-Ulrich Kaiser, che copre e storicizza i generi della popular music dal folk revival americano e Elvis fino a Zappa (Kaiser 1971).

La rubrica di *Ciao 2001* in cui Enzo Caffarelli presenta per la prima volta le novità straniere e italiane, e in cui l'attenzione maggioritaria va a gruppi che oggi diremmo «progressive» (ma anche alla canzone d'autore!), si chiama «Underground & Pop» fino al 1973, e «Lessico Pop & Underground» è la rubrica di Dario Salvatori. I festival musicali, organizzati in continuità con quelli del periodo precedente targati *Ciao amici* o *Big*, prendono ora nomi come «Festival Pop», o associano al termine pop quello di «musica d'avanguardia». È il caso di quello di Viareggio, l'ultimo di una lunga lista a essere definito come l'«anti-Sanremo».¹⁹ Anche *Controcansonissima*, al Piper nel gennaio del 1972, è una «giornata di musica d'avanguardia» che conta nel cast annunciato Delirium, New Trolls, Le Orme, Osanna, PFM, The Trip – ma anche Francesco Guccini e Claudio Rocchi.²⁰ Dal 22 al 24 settembre 1971 si tiene al Palasport di Novate un «Pop-rock meeting» (sottotitolo: «progressive music») con headliner internazionali Ocean e Colosseum, e fra gli italiani Nuova Idea, Osanna, Banco del Mutuo Soccorso, Pacco, Claudio Rocchi, Maurizio (dei New Dada), Trip, Orme, PFM, Delirium, Balletto di Bronzo...²¹

«Progressive rock», «progressive music» o «musica progressiva» compaiono qui e là in questi anni. «Progressive rock», nello specifico, è più comunemente in uso per indicare gruppi americani e inglesi di un periodo appena precedente, coerentemente con le sue origini statunitensi e con il primo significato assunto dal termine (che era stato applicato ai Beach Boys: Pirenne 2005). Sono ad esempio «progressive rock» gli Electric Flag di Mike Bloomfield, i Blues Project e i Fleetwood Mac, band che oggi potrebbero essere dette di «blues rock».²² Un cofanetto prodotto da Emi si intitola *Progressive Story*, e include dischi di Pink Floyd (*The Piper at the Gates of Dawn*: probabilmente il disco del gruppo meno associabile al «progressive» nel senso odierno), Steve

¹⁹ Giuseppe Resta, «Viareggio, l'alternativa a Sanremo», *Ciao 2001*, a. 3, n. 20, 19 maggio 1971, pp. 32-35.

²⁰ *Ciao 2001*, a. 4, n. 4, 30 gennaio 1972.

²¹ Si noti come alcuni di questi nomi compaiano, nel 1972, negli elenchi dei possibili inviti al Premio Tenco (Rocchi e Mia Martini, fra gli altri): CAPITOLO 10.3.3.

²² Maurizio Baiata, «Alcune domande sul progressive rock», risposta alla lettera di Lucio Cortella, *Ciao Amici*, a. 3, n. 15, 14 aprile 1971.

Miller Band (*Children of the Future*), The Nice (*Ars Longa Vita Brevis*) e Deep Purple (*The Book of Taliesyn*).²³ Tutti e quattro risalgono al periodo fra il 1967 e il 1969: le note di copertina del disco, firmate dal giornalista Carlo Basile, spiegano infatti come la raccolta abbia lo scopo di diffondere

presso i giovani d'oggi, la vera musica underground, attraverso alcuni esecutori che hanno segnato le tappe fondamentali di questa linea musicale che agli occhi dei profani sembra essere nata solo negli anni '70.²⁴

Continua Basile, il «progressive sound» si è generato come «reazione alla dilagante e spesso deprimente pop music» della prima metà dei sessanta, e comparve in California nel 1967 «sotto il nome generico di West Coast Underground Sound», con l'intento di combattere «il divismo degli artisti in voga» e «la commerciabilità del repertorio».²⁵ I nomi associati, oltre ai quattro inclusi, sono Jefferson Airplane, Blue Cheer, Frank Zappa, e in Inghilterra Cream, Procol Harum, Moody Blues, Jimi Hendrix, Ten Years After, Traffic, Jeff Beck, Jethro Tull, Family... Nella lunga recensione che Caffarelli dedica all'uscita del cofanetto, il «progressive» è descritto in effetti come fenomeno di qualche anno prima, e soprattutto come un tipo di avanguardia diversa da quella contemporanea (a Caffarelli), i cui caratteri sembrano molto simili a quello che *oggi* si chiama «progressive rock»: il progressive rock è cioè

[l']avanguardia musicale di quattro e più anni fa: un'avanguardia che non trovava la sua novità nella fusione stilistica, che con il recupero del jazz, del classico e del folk in un contesto rovesciato, con l'aiuto dell'elettronica, caratterizza la musica nuova odierna; ma che trovava il suo aspetto di rottura proprio nella progressiva disintegrazione dei concetti e degli schemi prefissati fino a quel momento considerati sacri e intoccabili.²⁶

Altrove, «Il progressive rock» è il titolo di una puntata di una rubrica dedicata alla «Storia del pop», in cui si parla di Hendrix, dei Cream e del blues-rock

²³ Pink Floyd, The Nice, Steve Miller Band, Deep Purple, *Progressive Story*, Emi 3C 162-50133 Y, 1971, cofanetto 4 33 giri.

²⁴ Carlo Basile, note di copertina, *Progressive Story*, op. cit.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di *Progressive Story*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 1, 5 gennaio 1972, pp. 66-67.

inglese.²⁷ A conferma di un'assenza di significati stilistici o formali nel termine, e con un canone «progressive» che è lungi dall'essere codificato, negli stessi anni la Ariston vara la sua collana «progressive», dove pubblicano Claudio Rocchi, Nuova Idea, Mario Barbaja e Stormy Six. Poco dopo la Numero Uno, etichetta di Mogol e Battisti, vara la Numero Uno Progressive: fra i primi titoli, i 33 giri d'esordio di PFM, Alberto Radius e Formula 3.²⁸

Un paio di anni dopo il termine è invece usato con connotazioni ideologiche di «avanguardia» nella testata di *Muzak* («mensile di musica progressiva») e di *Gong* («mensile di musica e cultura progressiva»), che forse contribuiscono alla sua specializzazione nel senso odierno, ma che in quel momento non intendono suggerire connotazioni stilistiche di alcun tipo. La «musica progressiva» che copre *Gong* include sì il «progressive», ma anche il free jazz, John Cage, l'avanguardia colta europea. Il termine si inserisce piuttosto in quello sguardo «politico» verso la popular music, che è la cifra costante di questi anni. Anche la variante «progressista» («rock progressista», o «musica progressista»), in uso saltuariamente, conferma il legame tanto con estetiche della novità quanto con la politicizzazione della musica.

A ulteriore riprova di un'assenza di implicazioni formali nell'etichetta «progressive», le descrizioni stilistiche delle novità musicali non la impiegano mai, e le preferiscono termini diversi. Quella dei Soft Machine è «una musica che sta a cavallo fra il rock, il jazz e il sinfonico»,²⁹ i Gentle Giant hanno uno stile «ora folkloristico, ora pseudo-classiceggiante, ora eroico-sinfonico, ora rock-jazzistico, sempre suggestivo».³⁰ *Trespass* dei Genesis «spazia dall'heavy rock al melodico-sinfonico, ma grazie anche all'impiego di mellotron, flauto, violoncello, dulcimer e chitarre a dodici corde, oltre che di stupendi cori alla Moody Blues, è netta la prevalenza di quest'ultimo»,³¹ per limitarsi a qualche esempio. Solo più avanti si potrà definire come «rock progressivo» la musica di «King Crimson, primi Soft Machine, EL&P, Jethro Tull, Van der Graaf, Gentle

²⁷ Dario Salvatori, «Il progressive rock», *Ciao 2001*, a. 3, n. 41, 13 ottobre 1971, pp. 60-61.

²⁸ Pubblicità, *Ciao 2001*, a. 4, n. 49, 17 dicembre 1972.

²⁹ *Ciao 2001*, a. 3, n. 20, 19 maggio 1971, p. 4.

³⁰ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», *Ciao 2001*, a. 3, n. 20, 19 maggio 1971, p. 66-67.

³¹ E.C. [Enzo Caffarelli], «Genesis, ovvero PoPoesia», *Ciao 2001*, a. 3, n. 51, 15 dicembre 1971, p. 72.

Giant, Genesis»:³² ma siamo già nel 1975, le riviste di musiche cominciano a criticare gli Yes, e certi aspetti di quella musica sono già, in qualche modo, divenuti di maniera.

«Rock» è naturalmente diffuso, da subito, anche nel sintagma «rock italiano»: «Verso un rock italiano» si intitola il servizio di Dario Salvatori sul già citato Festival Pop di Viareggio («Festival della musica d'avanguardia e delle nuove tendenze»),³³ dove vincono PFM, Mia Martini, La Macchina e Osanna, e dove partecipano molti dei gruppi già citati fino a questo punto, fra cui Delirium, Alluminogeni, Rovescio della Medaglia... Franco Fabbri, che vi prese parte con gli Stormy Six, ha ricordato come fosse diffusa in quella situazione la percezione di tutti di «fare rock» (Fabbri 2002, p. 87), ma non sicuramente «progressive rock». Casomai, quegli anni possono essere caratterizzati da un «vivace contrasto fra il rock tradizionale e quello elettronico», dove il «rock elettronico» sarebbe qualcosa di piuttosto vicino al significato odierno di «progressive».³⁴

Altre etichette sono di uso comune, e appaiono meno trasparenti oggi di quanto non fossero allora: per esempio «dark sound», spesso usata per indicare a grandi linee quello che oggi diremmo «hard rock», e più nello specifico gruppi come Black Sabbath e Black Widow (ma anche più «psichedelici» come H.P. Lovecraft, o i tedeschi Amon Duul II, in seguito associati al canone «prog»). Sarebbe però un genere già in decadenza, prossimo alla fine: già all'inizio del decennio «i veri portatori del vessillo “sepolcrale” – si legge – sono ormai morti».³⁵ Altrove, invece, il termine è considerato sinonimo di «underground», per indicare il «“Rock” progressista di indirizzo vario» (Maolucci 1972, p. 93).

³² Manuel Insolera, «Rockpopfolkcountryblues...», *Ciao* 2001, a. 7, n. 5, 9 febbraio 1975, pp. 27-28.

³³ Dario Salvatori, «Viareggio. Verso un rock italiano», *Ciao* 2001, a. 3, n. 24, 16 giugno 1971, pp. 37-41.

³⁴ Pino Guzman, «Underground & Pop», recensione a Bee Gees, *The Best of Bee Gees vol. 2*, *Ciao* 2001, a. 3, n. 35, 1 settembre 1971, p. 46.

³⁵ Fabrizio Baiata, «L'angolo del pop. Mitragliata di domande», risposta alla lettera di Giovanni Della Casa, *Ciao* 2001, a. 3, n. 45, 10 novembre 1971, p. 2.

2.1.3. «Underground» vs. «pop»

Il caso di «underground» merita qualche riga in più. Al *Cantagiorno* 1970, si apprende da una pubblicità, «è esplosa la musica “underground” nelle creazioni di un nuovissimo complesso: gli Alluminogeni» (FIGURA 11.2).³⁶ La loro è una

musica nuova, che forse ha le sue radici nel decadentismo futurista dell'inizio del secolo, che si proietta e si addentra oggi nelle dimensioni nuove che l'umanità ha scoperto con la sua avventura nello spazio. Si avverte in essa il senso del mistero, della labilità della realtà che ci circonda, in un estenuarsi di sensazioni che dall'epidermide scendono sino ai più reconditi angoli del cuore e della mente, in una esasperazione sentimentale di vago sapore romantico. Anche la cultura vi ha la sua parte e infatti la musica di questo complesso si rifà al barocco e chiude così l'anello saldandosi col gusto secentista dei primi del secolo e di oggi.³⁷

L'esempio è efficace nel mostrare le novità della prosa critica dell'epoca, che adotta uno stile ben più libero e immaginifico di prima, e che colloca la musica in una rete interdiscorsiva di riferimenti colti e «high culture» (e dunque di per sé validanti). Una connotazione di validazione è implicita anche nel termine «underground», che suggerisce un'alternativa «sotterranea» ai meccanismi del «pop», e che assume significato, appunto, solo *in contrapposizione* a un qualche «mainstream». Tuttavia, non solo è schematico e ideologico opporre «underground» a «pop», ma – come per l'opposizione «pop» / «rock» – non è neanche giustificato dall'uso dell'epoca.

Come «folk» nel 1966, fra il 1969 e il 1970 l'etichetta «underground» è oggetto di un lancio pubblicitario da parte della discografia italiana. Lo dimostrano, fra i molti esempi, la citata pubblicità degli Alluminogeni, e un commento di Daniele Ionio sulle pagine dell'*Unità*, che rileva come i

cultori, sempre più numerosi, anche se minoritari, in Italia, della musica “pop” d'avanguardia [abbiano] dovuto registrare una doppia sorpresa: il lancio pubblicitario di questa musica da

³⁶ *Musica e dischi*, n. 285, giugno 1970. Il disco promosso alla manifestazione è: Alluminogeni, «Orizzonti lontani» / «L'alba di Bremit», Fonit SPF 31262, 1970, 45 giri.

³⁷ F. O., «Gli Alluminogeni. Lungo il fiume Po...p», *Ciao 2001*, a. 3, n. 22, 2 giugno 1971, pp. 28-29.

parte della CGD-CBS Italiana e lo slogan di musica “underground” (sottobosco) ad essa appioppato.³⁸

Per di più, continua Ionio, la stessa casa discografica ha lanciato un concorso per «coniare uno slogan per l’“underground”», cosa che appare «in contraddizione con lo spirito “anti plastica” di questa musica».³⁹ Fra le iniziative che accompagnano questo lancio c’è anche la pubblicazione di una compilation di brani del «nuovo» genere, *That’s Underground*,⁴⁰ inedita per il mercato italiano: raccoglie canzoni di Leonard Cohen, Spirit, Bob Dylan, Blood Sweet and Tears, Mike Bloomfield, Al Kooper e Steven Stills, fra gli altri.



FIGURA 11.2. Pubblicità degli Alluminogeni, *Musica e dischi* 1970.

Prima di questa data, il termine «underground» non è in uso in Italia per parlare di musica (mentre è più comune per parlare di cinema). Sicuramente, non è usato per parlare di musica italiana, ma definisce piuttosto l’ambiente controculturale americano, delle radio FM e degli *hippies*:⁴¹ «“Underground” è tutto ciò che avviene ai margini o al di fuori del nostro sistema, al di là del “muro” ideo-politico-sociale che esclude il dialogo tra “apocalittici e integrati”»

³⁸ D.I. [Daniele Ionio], «Discoteca. Si scopre l’“underground”», *L’Unità*, 5 giugno 1969, p. 9.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ AA.VV., *That’s Underground*, CBS SPR 23, 1968 [1969 in Italia], 33 giri.

⁴¹ Si veda per esempio: Daniele Ionio, «LSD nella macchina del caffè», *L’Unità*, 15 agosto 1969, p. 10.

(Maolucci 1972, p. 93). Tuttavia, nel momento in cui entra nell'uso linguistico in Italia, e in relazione alla musica italiana, il termine appare già inevitabilmente associato con la «commercializzazione» del movimento «underground». A un lettore di *Ciao 2001* che chiedeva lumi su quali gruppi potessero ritenersi parte dell'underground, e quale fosse la differenza fra underground e pop, il giornalista Fabrizio Baiata rispondeva che il primo «è nato negli USA» per merito di un «circuito ristretto di artisti cui facevano capo, mi sembra, Al Kooper e Mike Bloomfield» (ricollegando dunque il concetto anche a una delle accezioni più comuni di «progressive»), e che in seguito ha «subito una commercializzazione paurosa». ⁴² La contrapposizione con il «pop» dunque esiste, ma appare in Italia – già nel 1971, e su *Ciao 2001!* – in buona parte svuotata di significato.

Il lancio della musica «underground» nel 1969 permette di datare al salto di decennio il primo vero interesse sistematico dell'industria italiana della musica per prodotti «alternativi» (ovvero dichiaratamente «anti-sistema») della cultura giovanile e il loro sfruttamento commerciale. Questa fetta di mercato è in crescita in questi anni, e spazi «altri» rispetto a quelli abitualmente sfruttati dalla discografia entrano ora a pieno titolo nel circuito promozionale: è il caso delle feste dell'Unità (e poi quelle di Lotta Continua, e di altre organizzazioni legate alla sinistra parlamentare e extraparlamentare), dei festival giovanili, o di quegli spazi musicali che nascono da subito in aperta opposizione ideologica con quelli già codificati, come il Club Tenco o Folkstudio. Ancora una volta, il contesto socioculturale in cui proliferano nei primi anni settanta tanto il «pop italiano» quanto la canzone d'autore e la nuova ondata di folk revival e «nuova canzone» sembra essere, per molti casi documentati, il medesimo. Per quanto si tratti di generi diversi e riconosciuti come tali, non si possono cioè riconoscere comunità di riferimento distinte: le stesse riviste di musica «pop», *Ciao 2001* compresa, riservano ampio spazio anche ai cantautori e al folk revival, e i programmi dei festival sono spesso aperti a tutti e tre i «filoni».

È facile tentare un parallelismo fra il lancio dell'«underground» nel 1971 e quello «folk italiano» da parte delle case discografiche nel 1966. La differenza sostanziale sta nel diverso contesto culturale: se pure l'uso commerciale del

⁴² Fabrizio Baiata, «L'angolo del pop. Mitragliata di domande», op. cit.

concetto di «folk» era stato oggetto di critiche immediate da sinistra, e soprattutto da parte degli studiosi e dei revivalisti italiani (Leydi in primis),⁴³ che ne rivendicavano in un certo senso il monopolio, quelle stesse critiche erano rimaste patrimonio di una minoranza più «competente», e non toccavano invece la stampa di massa. Ora, al contrario, la critica alla «commercializzazione dell'underground» è ampiamente diffusa nelle riviste musicali di qualunque taglio e ispirazione. Nel caso specifico di *Ciao 2001*, questa si spiega efficacemente in virtù del posizionamento ambiguo della rivista nei confronti del «mercato». Dice Caffarelli in un commento, «oggi come oggi il gruppo “anticommerciale” è il più commerciale (come risultato di vendite) di tutti».⁴⁴ «Underground» e «pop» allora non sembrano essere in uso più di tanto con significato oppositivo. Sono due fra le moltissime etichette a disposizione delle comunità musicali più «competenti» – etichette che spesso alludono a campi in parte sovrapponibili fra loro, e a ideologie e estetiche altrettanto in competizione.

2.2. Nuove strategie discorsive, nuove estetiche

2.2.1. Ex-beat: il caso dei New Trolls

Gli esempi portati in questo capitolo, che risalgono tutti ai primissimi anni settanta, dovrebbero aver mostrato la varietà di etichette in contrasto fra loro, e confermato ancora una volta come sia rischioso e metodologicamente ambiguo servirsi di generi *a posteriori* per definire la musica di un periodo. Da questa ricchezza di etichette, da questa «crisi di identità», è bene partire per verificare quali strategie di autenticazione estetica fossero messe in atto in relazione, soprattutto, ai nuovi gruppi italiani in transito «dal beat al progressive». Nel paragrafo precedente questo passaggio è stato raccontato attraverso il proliferare di etichette alternative l'una con l'altra, nel contesto rinnovato delle reti di discorsi sulla musica reso possibile dall'ingresso del «pop» nel dominio dell'arte. Ora si proverà a seguire la traiettoria (la «ricezione») di una band esemplare di questo salto: i New Trolls.

⁴³ Roberto Leydi, «I nemici dello ye-ye», op. cit. Si veda anche il CAPITOLO 9.2.2.

⁴⁴ Enzo Caffarelli, «Pop: il parere nostro... e quello degli altri», *Ciao 2001*, a. 3, n. 47, 24 novembre 1971, p. 7.

Nati come Trolls a Genova nel 1966, esordiscono nel 1967 con un 45 giri che è riconducibile a un'estetica «beat», per quanto già anticipi alcuni elementi che saranno del «progressive», coerenti con la produzione internazionale coeva: per esempio, un intermezzo vocalizzato a più voci che spezza in due la canzone «Sensazioni» (mentre più prevedibile è il lato b «Prima c'era luce»)⁴⁵. Nel 1968 esce il 33 giri *Senza orario senza bandiera*,⁴⁶ con testi basati su poesie di Riccardo Mannerini, al cui adattamento partecipa Fabrizio De Andrè. Il fatto che il disco contenga brani non editi su singolo precedentemente, e che tenti un discorso coerente che lega fra loro i pezzi (con la presenza di intermezzi) già chiarisce le ambizioni estetizzanti del gruppo, confermate dalla presenza di testi «d'autore». Tuttavia, la promozione è ancora quella canonica per un gruppo in fase di ascesa: *Disco per l'estate* (nel 1968, con «Visioni»⁴⁷ e ancora l'anno dopo con «Davanti agli occhi miei»),⁴⁸ Festival di Sanremo (nel 1969, con «Io che ho te»⁴⁹ e nel 1971 in coppia con Sergio Endrigo),⁵⁰ e varie altre manifestazioni. Negli stessi anni escono alcuni singoli ben confezionati che rispondono in pieno ai parametri della canzone italiana, pur con attenzione ai nuovi suoni del rock inglese.⁵¹ È il caso di uno dei futuri classici del gruppo, «Una miniera», dell'ottobre 1969.⁵²

Il pezzo si apre con un'introduzione di chitarra elettrica che espone il loop di accordi su cui si basa la prima parte strofa (A₁), che si riascolta uguale due volte sotto la prima strofa cantata (la seconda con un vocalizzato in falsetto molto riverberato), e una terza con coda variata per lanciare la seconda parte della strofa (A₂), con un diverso loop ripetute tre volte, che a sua volta prepara il ritornello orchestrale (B).

⁴⁵ New Trolls, «Sensazioni» / «Prima c'era la luce», Cetra SP 1355, 1967, 45 giri.

⁴⁶ New Trolls, *Senza orario senza bandiera*, Fonit LPX 3, 1968, 33 giri.

⁴⁷ New Trolls, «Visioni» / «Io ti fermerò», Cetra SP 1369, 1968, 45 giri.

⁴⁸ New Trolls, «Davanti agli occhi miei» / «Quella musica», Cetra SP 1398, 1969, 45 giri.

⁴⁹ New Trolls, «Io che ho te» / «Lei mi diceva», Cetra SP 1392, 1969, 45 giri.

⁵⁰ Cantando la sua «Una storia»: New Trolls, «Una storia» / «Vento caldo dell'estate», Cetra SP 1449, 1971, 45 giri.

⁵¹ Molti di questi singoli, e altro materiale, sono raccolti nel secondo LP dei New Trolls: *New Trolls*, Fonit Cetra LPX 7, 1970, 33 giri.

⁵² New Trolls, «Una miniera» / «Il sole nascerà», Cetra SP 1415, ottobre 1969, 45 giri.

[Intro di chitarra]
 A₁
 [Strofa 1]
 A₁ (cantato) – A₁(cantato con vocalizzo) – A_{1bis} (batteria)
 A₂ - A₂ - A_{2bis} (tutti)
 [Ritornello]
 B₁
 [Strofa 2]
 A₂ - A₂ - A_{2bis} (tutti)
 [Ritornello]
 B₂ - B₁

Entrambi i loop di accordi (A₁ e A₂) hanno un elemento caratteristico, che è una delle chiavi per interpretare il pezzo, e uno degli elementi che più rimangono in mente: il basso, in battere (suonato dai soli bassi della chitarra prima, e doppiato dal basso elettrico poi) procede per moto congiunto discendente, secondo una strategia che è piuttosto tipica di questi anni, e che suggerisce «classicità»: un modo, secondo Tagg, di portare un brano «fuori dalla sfera di partecipazione popolare tipica di elementi come la chitarra strimpellata» (Tagg 2009, p. 295).⁵³ Ne risultano, cioè, degli accordi in rivolta che ricordano molto da vicino – pur se fatti alla chitarra – l'esempio più tipico di questo modo di trattare l'armonia nel pop: «A Whiter Shade of Pale» dei Procol Harum (1967), e la sua intro basata sulla celebre «Aria sulla quarta corda» di Bach (p. 179), un brano spesso associato con un gusto «proto-progressive». Il giro iniziale di «Una miniera» (A₁), in do, parte con una sequenza simile, piuttosto elementare sulla chitarra (I - V₃ - [ovvero sol con si al basso⁵⁴] – vi7 - I₅ [ovvero do con sol al basso]), e prosegue poi in modo diverso.

Allo stesso tempo, la diatassi strofa-ritornello, con la strofa in due parti che prepara in crescendo un ritornello epico, cantato in falsetto, l'assenza di bridge (dopo il ritornello ritorna la strofa, più breve e limitata alla seconda parte), così come il doppio ritornello finale, con testo variato la prima volta (B₂ - B₁), colloca la canzone in un ambiente «pop» italiano. Lo stesso uso degli archi nel ritornello allude contemporaneamente a un rock «sinfonico» inglese e a un'orchestrazione sanremese. Il testo, poi, inserisce la canzone in un filone di brani «italiani» a tema «minerario», di gusto melodrammatico, che ha il suo

⁵³ Tagg, nel contesto, sta parlando della musica di «Yes We Can».

⁵⁴ Molto simile a un mim7, sulla chitarra.

predecessore più illustre in «Miniera» di Bixio-Cherubini, cantata da Gabrè alla fine degli anni venti.

L'associazione a posteriori dei New Trolls con il canone del progressive italiano è però legata soprattutto a un'uscita del 1971: il *Concerto Grosso* composto da Luis Bacalov.⁵⁵ L'ispirazione iniziale del lavoro, come raccontata da Bacalov in una recente intervista,⁵⁶ chiarisce sia la sua successiva associazione con l'estetica del progressive (se c'è un disco di «proto-progressive», è questo), sia come – in realtà – l'idea di mescolare stilemi barocchi e rock fosse piuttosto diffusa in quegli anni, indipendentemente da convenzioni di genere più o meno interiorizzate. La prima stesura della partitura serve per la colonna sonora del film *La vittima designata*, di Maurizio Lucidi (1971). Secondo Bacalov, la scelta di una musica «crossover» rispondeva a una suggestione interna al film, ambientato a Venezia (dove i riferimenti barocchi e vivaldiani), e il cui protagonista era Thomas Milian nel ruolo di un aristocratico un po' hippie (da cui la necessità di una musica «underground» che lo connotasse). I materiali per il film, in cui suonano anche i New Trolls, costituiscono la base per il lato a del successivo LP, mentre il lato b ospita delle improvvisazioni registrate in studio, a conferma dell'importanza che il gruppo attribuiva alle proprie doti strumentali. Il buon riscontro del disco deve condizionare in qualche misura le future scelte dei New Trolls, che comunque non rinunciano neanche negli anni immediatamente successivi a un repertorio in qualche misura più «leggero».

I primi articoli dedicati al complesso, intorno al 1968-1969, oscillano fra le strategie della stampa giovanile degli anni sessanta, con il costante riferimento alla «popolarità» e ampio spazio elementi di colore, e elementi di critica vera e propria.

[I] New Trolls incontrano sempre di più il favore del pubblico: ciò dipende dal loro stile completamente nuovo. La loro strada appare ben definita: una musica nuova, che col suo ritmo caldo, ossessivo, ci riporta al folklore musicale africano.⁵⁷

⁵⁵ New Trolls, *Concerto Grosso per i New Trolls*, Cetra LPX 8, 1971, 33 giri.

⁵⁶ Paolo Tarsi, «Luis Bacalov si racconta (da Piazzolla a Fellini, e a Pasolini)», *il giornale della musica*, a. 30, n. 319, p. 60.

⁵⁷ Giuliano Modesti, «Chi sono questi “fantasmi”», *Ciao Big*, a. 4, 1968, pp. 58-59. Riprodotto in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

Una felice riconferma della bravura di questo nostro complesso, che ha un ottimo sound. “Cristalli fragili” [...] si basa su un motivo melodico alquanto simile al tipico contrappunto spesso impiegato dagli Stones. C’è atmosfera e buon impiego del sitar.⁵⁸

I New Trolls sono pronti per il prossimo Disco per l’Estate: “Partiamo per vincere”, dicono. Hanno preparato uno shake allegro, orecchiabile. “Lo fischietteranno un po’ tutti, in bicicletta, per la strada, sulla spiaggia”, sostiene uno degli autori [di] “Davanti agli occhi miei”.⁵⁹

[*Senza orario senza bandiera* è] uno dei primi tentativi italiani di uscire dalla routine e di abbinare i suoni pop a testi non convenzionali: questo basta a far emettere un giudizio positivo. Le musiche dei vari pezzi sono spesso intelligenti senza peccare d’ambizioni fuori posto. Avremmo, però, preferito che i New Trolls fossero leggermente più coraggiosi in fatto di suoni.⁶⁰

Diciamo la verità: in Italia di complessi che abbiano un sound di qualità, che siano in linea con gli ultimi stili e all’altezza delle grandi correnti d’oltre oceano, che ne sono pochi, anzi pochissimi. Bene, fra questi si possono senz’altro includere i New Trolls. [“Davanti agli occhi miei” si] distacca nettamente dal tono generale della manifestazione [*Disco per l’estate*], che è quanto mai commerciale.

Nel disco che presentano [...] ti accorgi che i New Trolls sono un gruppo che segue e studia tutte le più note correnti pop, e quando poi passano dagli effetti orientaleggianti a un ritmo indiavolato, capisci che i cinque “folletti” genovesi se la cavano proprio bene con gli strumenti.⁶¹

È arrivata l’ora della riscossa per i New Trolls! [...] c’è stata solo una piccola variante nella formazione: Mauro Chiarugi, l’organista, se ne è andato: è arrivata la cartolina rosa e ora Mauro si ritrova, con la testa rapata, a fare il CAR. Scrive agli amici con un po’ di nostalgia: però è soddisfatto, perché ha notato che le ragazze lo guardano anche con i capelli a zero.⁶²

Mentre si perdono progressivamente riferimenti come quest’ultimo, che sono per tutti gli anni sessanta comunissimi anche nei confronti di musicisti oggi

⁵⁸ «Agenda», recensione di «Ehi Tu, Ritorna» / «Cristalli fragili», *Ciao Big*, a. 4, n. 35, 15 novembre 1968, p. 72.

⁵⁹ «Noi partiamo per vincere, dicono in coro i cinque New Trolls», *Giovani*, 1969. Riprodotto in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

⁶⁰ «Agenda», recensione di New Trolls, *Senza orario senza bandiera*, *Ciao Big*, a. 5, n. 1, 3 gennaio 1969, p. 76.

⁶¹ Antonio Maulini, «Le visioni dei nuovi folletti», *Ciao 2001*, a. 1, 1969, pp. 16-19. Riprodotto in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

⁶² «La rivincita dei New Trolls», *Giovani*, 1969. Riprodotto in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

insospettabili (si è fatto, nel capitolo precedente, l'esempio di Vecchioni), aumentano in proporzione i rimandi «competenti» a gruppi inglesi e americani. Anche – ed è questa una novità – rivendicando l'originalità e l'autonomia dei New Trolls rispetto ai modelli.

*È falso! I New Trolls non copiano i Vanilla [Fudge]! I New Trolls sono fra i pochi infatti che, in Italia, seguendo con buona efficacia, con entusiasmo e con ottimi risultati i più recenti sviluppi della musica elettronica, inserendosi autorevolmente nel filone underground e progressive, che ha, nei Paesi anglosassoni, un gran seguito fra i giovani. [...] I New Trolls sono sempre stati un gruppo di avanguardia. Hanno cercato e trovato la loro ispirazione nel filone della musica contemporanea, mettendo però qualcosa di personale. In tutti questi anni si sono impegnati nella ricerca di uno stile assolutamente nuovo e originale, che potesse imporsi soprattutto all'attenzione dei giovani. E bisogna dire che ci sono riusciti abbastanza bene.*⁶³

I New Trolls sono stati tra i primi, tra i tanti complessi italiani, a ricercare un nuovo tipo di “sound”, un nuovo genere di musica che seguisse più da vicino la moda dilagante dei “complessi esteri”. La loro ricerca e la loro bravura è stata premiata: oggi i New Trolls possono essere considerati, tra i nostri complessi, quelli che hanno un maggior seguito di pubblico e quelli che possono, musicalmente parlando, cercare di fermare il passo dei “Giganti” esteri. Le loro armi migliori sono una continua ricerca di perfezione, una perfetta conoscenza strumentale, un ottimo affiatamento e delle meravigliose voci. A questi pregi il simpatico complesso può aggiungere la conoscenza delle sale d'incisione ed un serio professionismo.

⁶⁴

Nel 1971, già prima dell'uscita di *Concerto grosso*, i New Trolls sono allora costantemente descritti all'avanguardia del pop italiano, gli «iniziatori di una nuova corrente musicale in Italia; o meglio primi esecutori di un filone musicale che già aveva trovato accolti all'estero».⁶⁵ Questa linea interpretativa viene a definirsi meglio proprio con il lancio di *Concerto grosso*, accolto con entusiasmo da buona parte della critica, proprio per il suo essere sincronizzato con le mode internazionali.

⁶³ Dario Salvatori, «È falso! I New Trolls non copiano i Vanilla!», *Ciao 2001*, a. 2, 1970. Riprodotto in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014. Enfasi in originale.

⁶⁴ Fabrizio Cerqua, «Dischi», recensione di *New Trolls*, Fonit Cetra LPX 7, 33 giri, *Ciao 2001*, a. 3, n. 11, 17 marzo 1971, p. 66.

⁶⁵ Fabrizio Cerqua, «Dischi», recensione di «Una vita intera» / «Venti o cento anni», Fonit Cetra SP 1453, a. 3, n. 23, 9 giugno 1971, p. 66.

È la prima volta che un nostro gruppo incide un disco con la collaborazione di una orchestra sinfonica per dare vita a quel genere musicale volgarmente denominato musica pop-sinfonica.⁶⁶

Il lancio del disco sul mercato è ancora esemplare della compresenza di diverse strategie, già riconosciuta in rapporto ai nuovi cantautori. Da un lato, *Concerto grosso* viene promosso esattamente come i lavori precedenti. Esce sia in 33 giri, sia in 45 per il mercato dei juke-box (con l'«Adagio» e l'«Allegro», uno per lato).⁶⁷ Una pubblicità su *Ciao 2001*, mentre lo presenta con lo slogan «Per la prima volta la musica underground a livello di ispirazione classica» invita anche i lettori a «gettonarlo», dato che partecipa al *Festivalbar*.⁶⁸ Allo stesso tempo, gli spazi in cui viene diffuso dal vivo sono anche quelli dei festival della musica «d'avanguardia»: fra le prime uscite promozionali di rilievo c'è il Festival di Viareggio del 1971.

Si è detto [...] che i ragazzi puntano su una musica pop eccessivamente commercializzata, edulcorata. E questo, siamo sinceri, è abbastanza vero per gran parte delle loro ultime canzoni. Ma è un ciclo commerciale che sembra destinato a esaurirsi e [...] forse Viareggio ha rappresentato il primo passo della loro nuova carriera. Ormai, celebri e stimati, i New Trolls hanno deciso di ritornare all'underground più autentico, sincero, non commercializzato. [Dice il cantante del gruppo Vittorio De Scalzi] «Abbiamo avuto l'idea di allestire un vero e proprio concerto underground, come fanno ormai le migliori formazioni pop inglesi e americane. Per l'esattezza, ci siamo orientati verso un *Concerto grosso* alla maniera barocca, in cui le parti solistiche siano svolte da noi stessi nello stile più genuinamente underground».⁶⁹

Il movimento dei New Trolls dai «motivi commerciali» all'«underground più autentico» coincide anche con il progressivo emergere di nuovi modi di scrivere

⁶⁶ Fabrizio Cerqua, «Dischi», recensione di New Trolls, *Concerto grosso*, *Ciao 2001*, a. 3, n. 27, 7 luglio 1971, p. 60.

⁶⁷ New Trolls, *Concerto grosso per i New Trolls*, Fonit Cetra SP 1456, 1971, 45 giri.

⁶⁸ I premi del *Festivalbar* si basano infatti su quante volte una canzone viene «gettonata» sui juke-box.

⁶⁹ S.T., «I New Trolls a Viareggio. Un (grosso) concerto underground», *Ciao 2001*, a. 3, n. 24, 16 giugno 1971, pp. 52-53.

di musica, con l'apertura a quella prosa «artistica» che avevamo incontrato, nello stesso anno, in relazione agli Alluminogeni.⁷⁰

Come in arte figurativa anche nella musica si è passati attraverso diversi stadi che, nel corso degli anni, hanno portato il «suono» a livelli quasi metafisici. Nel nuovo discorso musicale dei New Trolls è costantemente presente una tendenza a permeare l'evolversi astratto del suono in caratteri di simbolismo. Tale concetto è, naturalmente, prelevato dall'espressione più classica della musica. Attraverso il simbolismo essi vogliono esprimere i contenuti emblematici, la problematicità della vita associativa ed il sentimento mitico-religioso dell'umanità.⁷¹

La possibilità stessa di scrivere di musica pop in questo modo, mutuando (più o meno efficacemente) la prosa della critica «colta», conferma che un passaggio verso strategie discorsive nuove, e estetiche nuove, è pienamente in atto. Solo tre anni prima, all'inizio dell'antologia critica qui proposta, non solo questo stile di scrittura e questo tipo di contenuti non era riscontrabile, ma non era neanche possibile: difficilmente il critico di una rivista di musica avrebbe pensato alla musica di un gruppo in termini di «simbolismo», «evolversi astratto del suono», «livelli quasi metafisici» (qualunque cosa questi termini significhino), né tantomeno un lettore si sarebbe aspettato di trovare questo tipo di riferimenti invece di – per riprendere esempi già fatti – informazioni sulle passioni dei membri del gruppo, gossip, riferimenti al loro successo e al loro stile di vita.

Dunque, nel giro di pochi anni in cui si passa «dal beat al progressive», si (re)inventa anche la professione di giornalista musicale: ora consiste in gran parte nella formulazione e nell'argomentazione di giudizi di valore, spesso espressi con gli strumenti della critica musicale e letteraria «colta». Il passaggio «beat-prog» conferma allora uno spostamento dei discorsi sulla musica verso forme e contenuti da «*high culture*», e in generale l'affermazione dell'idea che la musica pop possa essere una forma d'arte.

⁷⁰ Franco Rossi, «New Trolls. Ricerca e Simbolismo», *Ciao* 2001, a. 3, n. 32, 11 agosto 1971, pp. 40-41.

⁷¹ *Ibidem*.

2.2.2. *Il pop come arte*

Una lunga riflessione di Caffarelli «in difesa del rock come cultura»⁷² mostra come, per quanto cambi l'oggetto, gli argomenti che la critica musicale impiega per descrivere la musica «pop» come forma d'arte siano del tutti simili simili a quelli adottati dal Club Tenco negli stessi anni: anti-commercialità, anti-omologazione, ricerca di un «livello artistico più elevato». La «pop music» è il «ramo [della musica] più genuino, evolutivo, alieno da standardizzazione consumistica», è un «mondo a sé» per quanto tragga a piene mani tanto dalla musica classica quanto dal jazz. È dunque un «discorso alternativo» al cui interno si riconosce uno «sforzo continuo di evoluzione culturale, che sta conducendo tale genere musicale ad un livello artistico ben più elevato».⁷³ Caffarelli organizza in cinque «punti fondamentali» i «rapporti fra cultura e musica pop».

1. Recupero della tradizione folkloristica europea, con gli aspetti sociali e letterari che essa comporta;
2. Implicazioni di vasti problemi morali, politici e perfino strettamente religiosi nelle tematiche svolte;
3. Sforzo di inserire una componente classica all'interno del pop, e tentativo di costituire una prima sperimentale tradizione operistica.
4. Inglobamento delle tradizioni culturali dell'Asia, dell'Africa e delle due Americhe, con il concepimento di un sound assolutamente cosmopolita;
5. Ricerca di documentazione diretta di paesaggi o ambienti naturali o psicologici.

Pur nella confusione, emerge chiaro un elemento: per quanto la «pop music» sia «mondo a sé» e «discorso alternativo», i modelli attraverso cui Caffarelli cerca di difendere il «rock come cultura» sono tutti riconducibili a tradizioni già culturalmente accreditate. Nello specifico, il folk revival (1) e la musica colta (3), mentre gli altri punti alludono a un elevamento contenutistico dei testi (2), al cosmopolitismo (che è rimando alle «radici» americane, ma anche attenzione all'oriente; 4) e, ancora, a una visione romantica per cui la musica rispecchia «paesaggi o ambienti naturali o psicologici», che sembra alludere anche alla psichedelia come espansione della percezione (5). Non è difficile riconoscere nei

⁷² Enzo Caffarelli, «In difesa di un rock come cultura», *Ciao 2001*, a. 4, n. 5, 6 febbraio 1972, pp. 39-41.

⁷³ *Ibidem*.

cinque punti di Caffarelli le strategie che lui e i suoi colleghi usavano settimanalmente sulle pagine di *Ciao 2001* per valutare il pop, anche quello «italiano».

Il ricorso a queste strategie di validazione non riguarda solo la critica, ma più in generale i rapporti delle comunità musicali italiane con la «loro» musica. I discorsi dei musicisti, documentati sulle stesse riviste, confermano una crescente attenzione verso la dimensione «artistica», e una consapevolezza diffusa e rivendicata di «fare arte». Quest'idea si collega anche a strategie musicali e testuali che i musicisti «post-beat» mettono in pratica nella loro musica. Riferimenti «classici» (perlopiù barocchi, in realtà), o l'uso di linguaggi jazz (soprattutto nella costruzione degli accordi e delle progressioni, prima ancora che nei momenti solistici) sono sineddoci di «musica d'arte», il cui inserimento in un contesto pop qualifica automaticamente i risultati. Ma è facile rendersi conto di queste ambizioni anche solo scorrendo un elenco di nomi di gruppi, titoli di dischi o di canzoni di questi anni, magari paragonandoli a quelli dell'«era beat» (Museo Rosenbach, Opus Avantra, *Scolopendra*, *Zarathustra*, *Inferno*, *L'Eliogabalo...*), o leggendo gli apparati paratestuali che talvolta li accompagnano, che tirano in ballo con leggerezza da Dante a Lacan. Questo complesso di riferimenti «artistici» sarà poi bollato come ostentazione e velleità da parte dei commentatori più critici,⁷⁴ e a posteriori definitivamente ricondotto alle convenzioni del progressive rock. Nell'immediato tuttavia questi elementi rappresentano la prassi, né la critica si premura di annotarli o contestarli, soprattutto su *Ciao 2001*.

In quelli che oggi sono riconosciuti come gli anni di massima fioritura del progressive italiano, le maggiori firme di *Ciao 2001* mostrano un supporto costante alla musica di produzione nazionale (Fabbri 2014b), contribuendo enormemente alla codificazione delle convenzioni – e all'autenticazione come «arte» – del «pop italiano». È questa l'etichetta che, in maniera costante dal 1972, viene utilizzata dalle riviste di musica per parlare di gruppi come PFM, Banco del Mutuo Soccorso, Nuova Idea, Le Orme, New Trolls. Quali sono allora le strategie, i discorsi ricorrenti, attraverso cui questa nuova generazione di critici musicali riconosce valore alla musica prodotta dai musicisti *italiani*?

⁷⁴ Ad esempio, da molti dei libri sul pop pubblicati in questi anni: Bertoncelli 1973, Anonimo 1976, Angiolini & Gentile 1977, e altri ancora (si veda il CAPITOLO 12.3).

Si possono riconoscere due fasi distinte, già in parte anticipate nell'antologia di commenti dedicata ai New Trolls. Dapprima, il maggior complimento che si può fare a un gruppo italiano è di dirgli che suona come un gruppo inglese. Ovvero, il parametro tecnico (e tecnologico: avere i migliori strumenti disponibili, e registrare nei migliori studi, con mixer più grandi...) è la base su cui misurare la qualità di un gruppo. I dibattiti sull'effettivo valore del «pop italiano» e dei musicisti italiani in rapporto ai loro colleghi d'oltremarina è una costante anche nelle rubriche delle lettere di *Ciao 2001*. In un primo momento, il riconoscimento del valore tecnico e strumentale avviene anche a scapito dell'originalità: l'obiettivo primario è quello di colmare il gap con l'avanguardia delle produzioni del pop internazionale, il saper imitare sonorità, accordi o passaggi strumentali percepiti come inauditi. I racconti dei musicisti sulla scoperta e la diffusione in Italia di strumenti simbolo di questi anni come il moog o il mellotron ben trasmettono questo tipo di atteggiamento. Man mano che i gruppi «progrediscono», le cronache cominciano a abbondare di dettagliati resoconti degli incontri con i «maestri» inglesi, con annesse dichiarazioni di stima. È il caso delle Orme – «i migliori amici di E.L.&P»⁷⁵ – raffigurati sulla copertina di *Ciao 2001* con sullo sfondo la *venue* di un concerto londinese del loro modello dichiarato, l'*organ trio* di Keith Emerson (FIGURA 11.3), e intervistati lungamente sugli esiti dell'incontro con i colleghi.⁷⁶ I contatti fra musicisti italiani e inglesi sono documentati in più occasioni, così come ampio spazio è riservato ai racconti delle tournée all'estero di quei gruppi che ottengono un riscontro al di fuori dei confini nazionali (Banco e, soprattutto, PFM: FIGURA 11.4).

⁷⁵A. G., «Le Orme. I migliori amici di E.L.&P.», *Ciao 2001*, a. 4, n. 2, 16 gennaio 1972, pp. 12-15. La foto è sulla copertina dello stesso numero.

⁷⁶*Ibidem*.

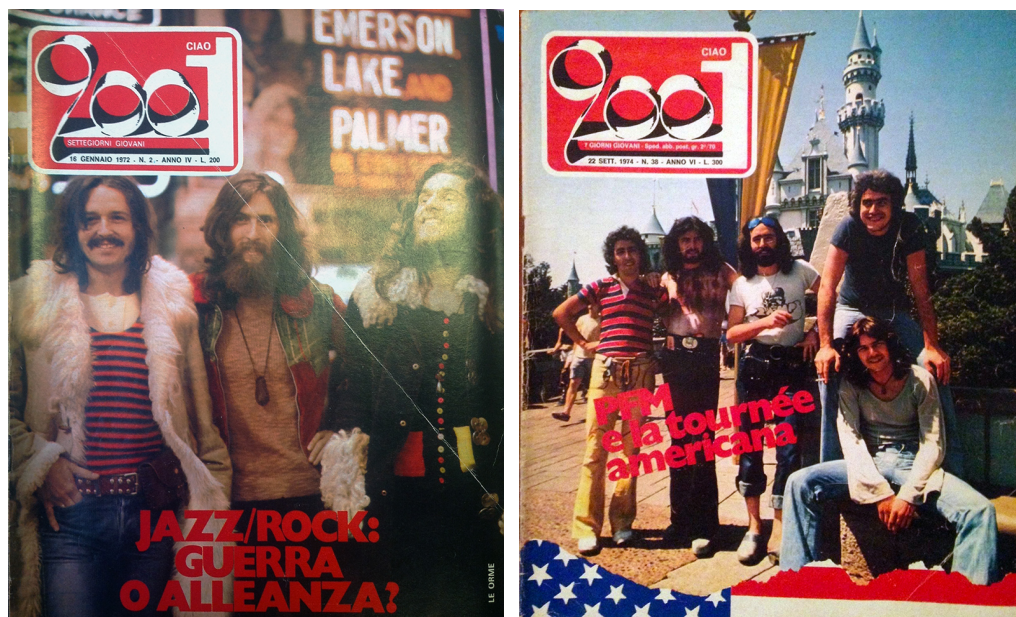


FIGURA 11.3. Le Orme «migliori amici» di Emerson, Lake & Palmer, 1972.

FIGURA 11.4. Il tour americano della PFM, 1974.⁷⁷

Da un certo momento, e in maniera graduale, a queste considerazioni si sostituisce un altro tipo di strategia di validazione. Assodato cioè che «anche in Italia si comincia a suonare bene qualsiasi strumento»,⁷⁸ il parametro modernista dell'«originalità», della «novità», diventa quello su cui misurare il valore dei nuovi gruppi: la parola d'ordine è superare le influenze, «non fare la solita imitazione del gruppo straniero»,⁷⁹ «non [essere] la brutta copia di».⁸⁰ Questo passaggio avviene in parallelo, a grandi linee, allo sviluppo di quelle strategie musicali «high culture» che sono state evidenziate sopra, intorno al 1971 e più decisamente nel 1972 (anno in cui, fra l'altro, si afferma definitivamente l'etichetta «pop italiano»). Nel corso di quell'anno avviene anche la consacrazione della PFM come gruppo di punta del movimento, grazie al successo di *Storia di un minuto*,⁸¹ che arriva al primo posto in classifica rimanendovi per alcune settimane (Salvatori 1982; Spinetoli 1996).

⁷⁷ Copertina, *Ciao 2001*, a. 6, n. 38, 22 settembre 1974.

⁷⁸ Enzo Caffarelli, «Lo spettacolo di Controcansonissima», *Ciao 2001*, a. 4, n. 7, 13 febbraio 1972, pp. 40-43.

⁷⁹ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di Delirium, *Dolce acqua*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 8, 20 febbraio 1972, p. 67.

⁸⁰ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di Le Orme, *Uomo di pezza*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 23, 11 giugno 1972, p. 67.

⁸¹ PFM, *Storia di un minuto*, op. cit.

Come sempre, gli slogan che accompagnano le pubblicità dei dischi sono particolarmente utili per comprendere i cambi di estetica in atto. Ora non insistono più sul successo avuto, o sulle copie vendute, ma puntano decisamente sul tema della «novità»: «Non sei aggiornato se non hai ascoltato i Nuova Idea. Il complesso più avanti»;⁸² oppure il Balletto di Bronzo, il «primo complesso in assoluto pubblicato in Europa in lingua originale soprattutto per aver detto qualcosa di nuovo nel campo della musica d'avanguardia».⁸³

2.2.3. Ancora l'«italianità» musicale

Le aspettative di novità si collegano quasi da subito con un recupero in positivo dell'«italianità» musicale, e con la ricerca di un «discorso [musicale] possibilmente autoctono».⁸⁴ Il tentativo di superare i modelli anglofoni, cioè, prende spesso la forma di un richiamo a quegli stessi valori «ideologici» che riconoscevano nella melodia e in altri parametri il carattere «italiano» di determinate musiche.⁸⁵ La critica a chi canta in inglese non essendo anglofono è, ad esempio, una costante di questi anni, così come criticati sono quei gruppi che non riescono a adattare l'italiano alle forme del rock, e finiscono con il ricadere nel «solito recitativo». Si legge a riguardo, nelle note di copertina del primo LP degli Alluminogeni, *Scolopendra*:

Non parole estetizzanti senza significato, ma liberazioni dalle caverne dell'inglese da cui prima ci giungevano i suoni.⁸⁶

Questa «liberazione dalle caverne dell'inglese» riguarda anche i modelli musicali. Il caso della PFM è esemplare: è comune trovare lodi alla «ricerca» che il gruppo fa «all'interno di certe matrici classicheggianti, tipicamente italiane: Vivaldi, Rossini, Verdi».⁸⁷ Insomma, «l'amore adombrato per la musica operistica» rispecchierebbe il «desiderio, comune un po' a tutti i nuovi gruppi

⁸² Pubblicità di Nuova Idea, *In the Beginning*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 11, 19 marzo 1972.

⁸³ Pubblicità di Balletto di Bronzo, *Ys*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 11, 22 ottobre 1972.

⁸⁴ «Osanna, più che una musica», *Ciao 2001*, a. 4, n. 26, 2 luglio 1972, pp. 43-44.

⁸⁵ Rimando al CAPITOLO 5, a Sorce Keller 2012 e 2014 e – nello specifico sull'«italianità» del progressive – a Conti 2014b.

⁸⁶ Emio Donaggio, note di copertina di Alluminogeni, *Scolopendra*, Fonit LPQ 09065, 1972, 33 giri.

⁸⁷ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», *Ciao 2001*, a. 4, n. 9, 27 febbraio 1972, pp. 66-67.

nostri, di riscoprire contenuti da rivestire e da reinterpretare nel patrimonio italiano». ⁸⁸ Più in dettaglio:

E così, senza dimenticare di crimsoneggiare [sic] di tanto in tanto, i PFM hanno mostrato di avere acquisito una grossa personalità, ed hanno indicato la precisa intenzione di abbandonare alle spalle i modelli stranieri, per sviluppare un sound proprio. Il discorso della musica italiana, non per nazionalismo, ma proprio per ribadire, per recuperare una tradizione musicale viva e grandiosa nel campo del classico e del folk, è punto fisso nei PFM, che non esitano a introdurre a piacimento Rossini o Vivaldi (abbiamo ascoltato di passaggio la “Gazza ladra” nell’intelaiatura preziosa del loro discorso). ⁸⁹

Riferimenti operistici compaiono in effetti nei primi dischi e nei concerti della PFM: un numero tipico di quegli anni è l’arrangiamento in chiave rock dell’«Overture» del *Guglielmo Tell*, spesso eseguito in chiusura di concerto. ⁹⁰ Il secondo disco del gruppo, *Per un amico*, ⁹¹ si apre, dopo un tappeto di mellotron, con una lunga citazione del tema dell’aria «Là ci darem la mano» eseguita prima alla chitarra classica e poi al flauto, con l’ingresso di un clavicembalo e, poco a poco, degli altri strumenti. «Celebration», il singolo che traina l’edizione di *Photos of Ghosts* per il mercato internazionale, ⁹² e che ottiene una buona rotazione radiofonica negli States, è costruito su un ritmo di tarantella accelerato (ed è anche, dunque, «rossiniano»), e nella versione inclusa sul *Live in U.S.A.*, inciso nel corso della tournée americana, ⁹³ il riff di moog che caratterizza il pezzo si trasforma, piuttosto didascalicamente, nel tema di «Funiculì funiculà». Questi elementi, e altri (ad esempio: la pronuncia incerta dell’inglese), contribuiscono senz’altro a costruire un’immagine «italiana» della band, ben riassunta nell’etichetta che la stampa anglofila diede al «pop italiano»: «spaghetti rock». Uno studio sulla ricezione di queste band sul mercato estero potrebbe dare senz’altro risultati interessanti per la comprensione di come questa «italianità» venga costruita anche dall’esterno.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Enzo Caffarelli, «Lo spettacolo di Controcansonissima», op. cit.

⁹⁰ La si ascolta, ad esempio, in chiusura di «Altaloma Five Till Nine», in: PFM, *Live in U.S.A.*, Numero Uno DZSLN 55676, 1974, 33 giri.

⁹¹ PFM, *Per un amico*, Numero Uno DZSLN 55155, 1972, 33 giri.

⁹² PFM, *Photos of Ghosts*, Manticore MAN CS 66668 0698, 1973, 33 giri.

⁹³ PFM, *Live in U.S.A.*, op. cit.

Alessandro Bratus, che ha analizzato le «traduzioni» per il mercato inglese degli album di PFM, Orme e Banco del Mutuo Soccorso, ha sostenuto come le differenze fra le versioni italiane e inglesi non sembrano rispondere al tentativo delle band di ricercare una «specificità italiana», quanto piuttosto a quello di «allinearsi con un vero stile progressivo europeo» (Bratus 2014, p. 181). E tuttavia, se si considera come i significati nazionali siano sempre «ideologici» (Sorce Keller 2012), si può certamente concordare con Jacopo Conti (2014b) quando, nell'affrontare gli elementi musicali e paramusicali «non inglesi» di due band come Area e Stormy Six, afferma come questi inequivocabilmente «suonino italiani», a dispetto del fatto che alcuni loro brani siano in realtà molto simili – ad esempio – alla musica di gruppi come gli Henry Cow.

In ogni modo, se si considera nel complesso la produzione dei gruppi di «pop italiano» al momento della codificazione del genere e negli anni immediatamente successivi, è difficile affermare che i riferimenti musicali «italiani» siano preponderanti. È piuttosto un'attenzione diffusa verso questo tipo di elemento «nazionale» – *in quanto validante* – a essere decisiva. La comparsa occasionale dell'aggettivo «nostro» («i gruppi nostri», poco sopra) in luogo di «italiano» (e non di «giovanile», come era nei sessanta) tradisce il processo di esclusione alla base di questa *nuova estetica dell'«italianità» musicale*: nel «pop italiano» rientrano quelle band che perseguono una qualche «via italiana» a generi internazionali, e non i meri imitatori. In breve, «italiano» diventa un complimento: alcuni brani dei Capsicum Red possono essere lodati per la loro «struttura tipicamente italiana»,⁹⁴ nonostante siano inclusi in un LP in cui l'intero lato a è dedicato a una rilettura della *Patetica* di Beethoven,⁹⁵ mentre la pubblicità per il debutto di Riccardo Cocciantè può descrivere in questi termini il disco:

Mu ha una connotazione precisa: è un disco italiano. Cosa significa questa «etichetta»? Vuol dire che la parte musicale di *Mu* non rifiuta l'eredità del passato: *Mu* si riallaccia ad una tradizione nostra; precisa, qualche volta persino databile.⁹⁶

⁹⁴ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di Capsicum Red, *Appunti per un'idea fissa*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 23, 11 giugno 1972, pp. 66.

⁹⁵ Capsicum Red, *Appunti per un'idea fissa*, Bla Bla BBL 11051, 1972, 33 giri.

⁹⁶ Pubblicità di Riccardo Cocciantè, *Mu*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 49, 10 dicembre 1972.

Al contrario, si può criticare un disco pur «fra i migliori italiani in circolazione» perché il gruppo (Quella Vecchia Locanda) deve «trovare rimedio ad una certa freddezza formale, che forse proviene dalla forzata imitazione di modelli stranieri», mentre «se saprà rimpiazzarli con la tradizione italiana, secondo il tentativo di altri gruppi, probabilmente i risultati saranno ancora migliori».⁹⁷

In conclusione, il «pop italiano» viene codificato anche a partire da modelli *ideologici* di «italianità» musicale. Si tratta di modelli già noti, gli stessi che rendevano «italiana» la «canzone italiana»: la tradizione operistica (dunque, un repertorio «high culture») e, più in generale, l'idea di «melodia». Come ben mostra l'esempio di Cocciantè poco sopra, questi stessi processi riguardano, negli stessi anni, anche la codificazione della canzone d'autore come genere «nazional-popolare» e si inseriscono, oltretutto, nel più generale ripensamento dell'«italianità» musicale connessa con il crescente successo del movimento revivalistico. La musica «italiana» negli anni settanta è anche quella del «folk italiano», cui lo stesso *Ciao 2001* dedica crescente attenzione anche in virtù di un inedito interesse della discografia (CAPITOLO 12.2). Anche l'idea di un «jazz italiano», con elementi di originalità e carattere nazionale, è per alcuni versi assimilabile a quella coeva di «pop italiano» e si sviluppa negli stessi anni, con simile dibattito (si veda ad esempio Castaldo 1978). Questa «italianità altra» è però comprensibile solo nel contesto di un nuovo concetto di «pop», giovanile e insieme necessariamente *politico*, sui cui si dilunga il prossimo capitolo.

⁹⁷ Enzo Caffarelli, «Underground & Pop», recensione di Quella vecchia locanda, *Quella vecchia locanda*, a. 4, n. 37, 17 settembre 1972, p. 67.

Discorsi politici: gli intellettuali, la «musica popolare», la canzone, il folk, il pop...

1. La canzone (è) politica

1.1. La stagione dell'impegno

La canzone italiana entra nella prima metà degli anni settanta organizzata in un sistema di generi profondamente diverso da quello in uso fino a solo pochi anni prima. Il minimo comun denominatore di diverse esperienze – che sono state qui state seguite in riferimento alla nuova etichetta di «canzone d'autore» (nel CAPITOLO 10) e nel passaggio «dal beat al progressive», ovvero nella codificazione di un «pop italiano» (CAPITOLO 11) – può essere riconosciuto nel nuovo valore «artistico» che è ora attribuito a queste musiche. È un processo che non è solo italiano, per quanto mostri (soprattutto per la codificazione della canzone d'autore) elementi senz'altro peculiari.

Tuttavia, in maniera più netta intorno alle metà del decennio, i diversi generi della canzone italiana sembrano convergere verso una sintesi «politica». Da un lato, la neonata canzone d'autore si celebra in quanto «nuova canzone» sociale e impegnata. Lo fa re-inventando il proprio passato in continuità con le esperienze più politicamente consapevoli e radicali della canzone politica (Cantacronache e Nuovo Canzoniere Italiano), e proponendosi come tradizione nazional-popolare di canzone, «d'arte» ma con finalità civili. Dall'altro, i discorsi sulla musica pop attecchiscono sempre di più in ambienti alternativi e radicali, spesso legati alla galassia della nuova sinistra, per mano di una nuova generazione di intellettuali formatisi durante il sessantotto. In contemporanea

si osserva l'ingresso nel mainstream mediatico del folk revival: è lo stesso «pop italiano» che non di rado si avvicina al folk in cerca di una propria «italianità» «di sinistra», o – viceversa – è il folk a farsi «pop», come prima mai era avvenuto. Gruppi di riproposta o di «nuova canzone» ottengono una visibilità fino a quel momento inconcepibile, grazie all'attività dal vivo (che si svolge soprattutto nel circuito della sinistra) e al crescente interesse della discografia per produzioni «alternative». Le posizioni degli intellettuali – di una classe intellettuale allargata, e in cui è ben riconoscibile il salto generazionale impresso dall'arrivo del rock and roll – rendono conto dell'eterogeneità dei valori e dei modelli politici ed estetici in gioco. Il punto di incontro di molte di queste esperienze è quello di un «popolare» musicale interpretato in chiave politica, come musica insieme *della* massa e *per la* massa, la cui formalizzazione deve molto al dibattito del decennio precedente sulla cultura delle classi subalterne.

Questi mutamenti, che sono soprattutto estetici e tassonomici, non possono essere compresi se non nel contesto politico della seconda metà degli anni settanta. Nel 1974 il primo referendum dell'Italia repubblicana sancisce l'abrogazione della legge Fortuna-Baslini sul divorzio, e rappresenta una grande vittoria della società civile più progressista (Crainz 2003, pp. 498 e sgg.). Nel quadro di generale crisi «delle istituzioni e del sistema politico», con la DC partito di maggioranza «investito da processi profondi di degenerazione e difensore – sconfitto – di orizzonti culturali arcaici», il referendum «apriva agli occhi di tutti una crisi politica decisiva» (p. 521). In questo clima di «perdurante mobilitazione di piazza della sinistra extraparlamentare» (p. 526) si apre la campagna elettorale per le amministrative del 1975. Il risultato è un «terremoto» inatteso, con il PCI che arriva a soli due punti percentuali dalla DC. Le forze della sinistra – PCI, PSI e Democrazia Proletaria – toccano insieme la soglia della metà dei votanti (47%), e l'onda di ottimismo fa sperare che, per le politiche dell'anno successivo, possa arrivare il fatidico «sorpasso» sulla Democrazia Cristiana.

Occorre essere sempre molto cauti nel collegare la storia politica di un paese con la sua storia musicale, onde non postulare rapporti automatici di causa-effetto, o ricadere in qualche forma di determinismo. Tuttavia, nel caso dell'Italia degli anni settanta, è difficile non riconoscere temi e strategie comuni a diverse musiche che proprio intorno a uno specifico «politico» vengono

codificati come norme di genere. Più che in un contesto, allora, occorre ricercare in quelle pratiche, in quelle aspettative, in quei discorsi connessi con quella «attivizzazione politica “a tempo pieno” di migliaia di giovani» (Crainz 2003, p. 224), che molto spesso riguardano anche la musica.

1.2. Una nuova «nuova canzone»

1.2.1. *Il Nuovo Canzoniere Italiano dopo il 1967*

Già negli anni precedenti all'ingresso nell'uso della locuzione «canzone d'autore», i nuovi cantautori post-Tenco avevano avviato la loro carriera in stretta prossimità con il contemporaneo filone della canzone di protesta, con quella «nuova canzone» politica, impegnata e «popolare» teorizzata da Leydi nel 1965, portata avanti dai musicisti vicini al Nuovo Canzoniere Italiano negli anni in cui Tenco completava il suo percorso di avvicinamento a Sanremo, e ripensata in chiave «pop» e populista dalla Linea rossa. Tuttavia, per quanto i contatti fra le diverse «linee» siano ben documentabili, gli spazi della canzone politica e quelli dell'avanguardia politicizzata della «musica leggera» non erano mai stati gli stessi. Per comprendere la sintesi fra le diverse tradizioni che si avvia al completamento nei primi anni della Rassegna della Canzone d'Autore è allora necessario fare un passo indietro, al periodo appena successivo alla morte di Tenco, che coincide con l'inizio della mobilitazione studentesca e operaia.

L'esperienza della Linea rossa, avviata nel 1967, non ha avuto, in termini di diffusione e successo, risposte adeguate all'investimento. È un momento di profondo ripensamento delle finalità del Nuovo Canzoniere Italiano.¹ Leydi si è ormai allontanato a titolo definitivo. Una nuova scissione causa l'abbandono di Ivan Della Mea, Paolo Ciarchi, Cati Mattea, Silvia Malagugini e altri ancora, e poco dopo è Giovanna Marini a lasciare. Chi rimane sembra occuparsi meno di canzone e più di ricerca. Ora sono «l'intervento politico in città», l'indagine sulla «dinamica della città capitalistica» e la «funzione che è propria della classe operaia» (Bermani in Balestrini & Moroni 1998, p. 91) a comparire fra gli interessi principali del gruppo, ormai condotto principalmente da Bosio. La

¹ Per la storia del NCI, mi rifaccio a Bermani 1997, e alle pagine firmate ancora da Bermani in Balestrini & Moroni 1998, oltre al fascicolo *Per una storia de Il Nuovo Canzoniere Italiano* (Nuovo Canzoniere Italiano 1976).

programmazione degli spettacoli scende, da cento all'anno fra 1963 e 1967, a trentacinque fra il 1968 e il 1969, per risalire a settantasette fra 1970 e 1971. L'obiettivo è «chiudere una fase»: «[a] questo punto il NCI muore perché il modo di attaccare la città capitalistica non è quello di creare nuove canzoni», dice Bosio nel 1970 (citato da Bermani, p. 90). Ma è il concetto stesso di «nuova canzone» a passare attraverso una ridefinizione dopo il sessantotto.

Negli anni della mobilitazione la diffusione di «nuove canzoni» politiche è la parte più visibile dell'attività dei musicisti cresciuti artisticamente nei salotti di Bosio e Leydi. È il caso di Ivan Della Mea: la sua «Cara moglie», pubblicata su 45 giri nel 1966,² è fra le canzoni più cantate dell'«Autunno caldo» (Bermani in Balestrini & Moroni 1998, p. 93). Ed è soprattutto il caso del più giovane Paolo Pietrangeli, da poco nel gruppo, che nel 1968 incide «Valle Giulia»³ (sugli scontri alla Facoltà di Architettura di Roma) e il suo brano più celebre, «Contessa»,⁴ entrambi con Giovanna Marini ai cori, entrambi per la collana Linea rossa. Sebbene di scarso riscontro commerciale (2500 copie nel primo anno), i brani entrano nell'immaginario delle proteste studentesche, e sono cantatissimi in piazza.

Non c'è una musica del '68 se non la nostra, che non eravamo nemmeno dei veri musicisti. (Paolo Pietrangeli, citato in Bermani 1997, p. 111)

Il successo di questi canti (e di «Contessa» su tutti) è accolto con soddisfazione da sinistra. Avendo in mente il precedente di «Per i morti di Reggio Emilia», brano scritto da Fausto Amodei ma filtrato subito nel repertorio politico, e fruito e diffuso oralmente come un brano della tradizione popolare, la vicenda di «Contessa» sembra soddisfare le più rosee ambizioni della «nuova canzone». Ovvero, ci si trova di fronte a canti di protesta «nuovi», nati in ambito «urbano», che si *anonimizzano* nell'uso diventando «popolari». Così facendo, assolvono in pieno la loro funzione politica, e sono insieme compatibili con

² Ivan Della Mea, «Cara moglie» / «Io ti chiedo di fare all'amore», Dischi del Sole DS 205, 1966, 45 giri.

³ Paolo Pietrangeli, «Valle Giulia» / «Repressione» - «Uguaglianza», 1968, op. cit.

⁴ Paolo Pietrangeli, «Risoluzione dei Comunardi» - «Il vestito di Rossini» / «Contessa», Linea rossa LR 45/11, 1968, 45 giri.

un'idea della cultura popolare come antagonista e altra dalla cultura dominante (Del Grosso Destrieri 1976).

Pur nelle difficoltà organizzative del NCI, i vecchi protagonisti sono rimasti comunque in attività, spesso gestendo da soli i propri spettacoli: una bella testimonianza di questa fase di militanza musicale è il libro di Giovanna Marini *Italia quanto sei lunga* (Marini 1977). Sono anni particolarmente prolifici, da questo punto di vista. L'onda lunga del sessantotto garantisce un contesto politico appropriato e una domanda elevata, e il nuovo circuito alternativo costituito dalla rete dell'Arci (che nasce da principio, secondo Bermani, anche in funzione anti-NCI), dei Circoli Ottobre, delle Feste dell'Unità, dei circoli La Comune e di altri ancora agevola la programmazione di spettacoli di canti politici. La produzione discografica di etichette e di musicisti «di sinistra» aumenta (in quattro anni fra il 1972 e il 1975 Ivan Della Mea pubblica quattro LP),⁵ e così il numero di concerti. Il Nuovo Canzoniere, rallentato dalla morte di Bosio nel 1971, si ricostituisce ufficialmente nel 1973, e fra il 1973 e il 1977 la media di spettacoli sale a cinquecento all'anno, il 70% dei quali organizzati dal PCI, e il resto da vari gruppi legati alla sinistra extraparlamentare (Bermani in Balestrini & Moroni 1998, p. 99). Nel periodo dell'auspicato «sorpasso», e in supporto alla campagna elettorale, l'attività aumenta ancora, con Della Mea che arriva a fare 127 spettacoli in tre mesi, a volte anche tre in un solo giorno (Bermani 1997, p. 155).

1.2.2. «Compagni» di viaggio: la «nuova canzone» e i nuovi cantautori

Nei palchi del circuito alternativo si esibiscono anche alcuni musicisti più giovani, che hanno fatto loro il retaggio impegnato del Cantacronache e della «nuova canzone» degli anni sessanta, ma che al contempo sono cresciuti politicamente e musicalmente in contatto con Dylan, con la musica dei primi cantautori, con il «folk» italiano dei tardi anni sessanta in tutti i suoi diversi significati.

⁵ Ivan Della Mea, *La balorda*, I dischi dello Zodiaco VPA 8165, 1972, 33 giri; *Se qualcuno ti fa morto*, I dischi del Sole DS 1009/11, 1972, 33 giri; *La balorda*, I dischi del Sole DS 1045/47, 1974, 33 giri; *Fiaba grande*, I dischi del Sole DS 1060/62, 1975, 33 giri.

Il già citato Folkstudio di Roma è un importante luogo di sintesi delle diverse linee di «folk» e di canzone politica. Se vi debuttano – fra gli altri – Francesco De Gregori e Antonello Venditti, al loro fianco si esibiscono revivalisti, ricercatori, jazzisti d'avanguardia, italiani e stranieri. Il fatto che De Gregori, nel 1971, accompagni in tour come chitarrista Caterina Bueno non è solo un elemento di colore, né lo è che lo stesso De Gregori si rivolga dapprima a Giovanna Marini per poter pubblicare il suo esordio nei Dischi del Sole, e che la stessa gli suggerisca di rivolgersi piuttosto alla IT di Vincenzo Micocci. Piuttosto, questi aneddoti mostrano la prossimità negli anni settanta di quelli che oggi appaiono «mondi» quasi distinti – o più semplicemente come alcuni fra i cantautori più in vista del decennio appena all'inizio esordiscano in realtà come interpreti di una *nuova* «nuova canzone».

Chi rientra in questa definizione di «nuova canzone», negli anni che precedono la diffusione dell'etichetta «canzone d'autore»? Il termine è ricondotto da Giancarlo Cesaroni, patron del Folkstudio, proprio al contesto del club, dove intorno al 1974 «nuova canzone» era usato in opposizione a «musica popolare» per indicare i nuovi cantautori impegnati.⁶ Le attestazioni confermano come l'espressione fosse effettivamente in uso per indicare una linea di canzone politicizzata, e più direttamente i musicisti attivi al Folkstudio. Una figura centrale di questa fase è Ernesto Bassignano: cantautore, operatore culturale e funzionario del PCI, Bassignano si esibisce nel club romano dietro la sigla «Giovani del Folk» con – fra gli altri – i più giovani Giorgio Lo Cascio, Antonello Venditti e Francesco De Gregori.⁷ Nel marzo del 1972 «Ernesto Bassignano e i giovani del Folk studio» propongono uno spettacolo intitolato «Ipotesi per una nuova canzone politica».⁸ Spettacoli simili sono annunciati sulle pagine dell'*Unità* fra 1972 e 1975-76, specie a Roma: vi prendono parte, oltre Bassignano, Giovanna Marini, Duilio Del Prete, Antonello Venditti e

⁶ Giancarlo Cesaroni, «Il Folkstudio di Roma», *Musica popolare*, a. 1, n. 2, autunno 1975, pp. 85-86. Si veda anche: «Giancarlo Cesaroni intervista Francesco De Gregori e Antonello Venditti», intervista registrata, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS0000051771000000.

⁷ In quegli anni vengono organizzate diverse edizioni dei «Giovani del Folk», cui partecipano dapprima De Gregori, poi Venditti, e – all'inizio – anche Edoardo e Stelio e altri musicisti. Giancarlo Cesaroni intervista Francesco De Gregori e Antonello Venditti, op. cit.

⁸ Se ne trova traccia nella rubrica «Schermi e ribalte», nelle pagine romane dell'*Unità*, 8 marzo 1972 (e giorni seguenti), p. 9.

Francesco De Gregori (Bassignano in Club Tenco Sanremo 1976). Due serate al Teatro Jolly di Roma, «con la volontà di riformare la canzonetta, partendo da ispirazione diverse, ma tutte legate alla realtà sociale di oggi», contano nel cast oltre ai già citati «giovani del folk» anche Maria Monti, Rino Gaetano, Gianni Siviero, Vincenzo Maolucci, Gianni Nebbiosi, Lucio Dalla e Franco Ceccarelli.⁹ Franco Fabbri ha ricordato uno spettacolo ugualmente intitolato alla «nuova canzone» alla Festa dell'Unità di Bari nel giugno del 1974, con cast analogo, oltre agli Stormy Six (Fabbri 2012c), e simile programma è documentato nel disco *Dal vivo – Bologna 2 settembre 1974*, registrato alla Festa dell'Unità Nazionale dello stesso anno.¹⁰ I «capiscuola della cosiddetta “Nuova Canzone”»,¹¹ fra cui Venditti e Bassignano (oltre a Roberta D'Angelo) sono protagonisti di una trasmissione televisiva sul primo canale, il 5 maggio 1976.

A Bassignano si deve anche un «Manifesto» della «nuova canzone» che dovrebbe risalire al 1972, stampato e distribuito in trecentomila copie durante gli spettacoli ai Festival dell'Unità nel settembre di quell'anno (Bassignano in Club Tenco Sanremo 1976).

La “nuova canzone” è il nome che genericamente le diamo non perché sia nata ieri da qualcuno che l'ha inventata e partorita, ma proprio per darle il valore di un qualcosa che è auspicabile nasca o sia nato in una qualche forma, da riscoprire però oggi come effettiva esigenza non solamente artistica o musicale.

Ecco perché la “nuova canzone” deve rinnovare i suoi timidi trascorsi o nascere definitivamente dall'oggettiva *sintesi delle esperienze umane ed artistiche di autori profondamente radicati nella realtà vissuta*, i quali, come cantori di essa e quindi come persone che abbiano operato una scelta tra il consumismo ed il reale impegno civile, *possano ridarci l'espressione della loro arte più soggettiva*.

Vogliamo cioè che questa canzone nasca come fatto culturale e sia la portavoce, attraverso pochi, della volontà ormai largamente sentita di un'alternativa alla “canzonetta” di consumo che è sempre più – col suo qualunquismo e la sua ipocrisia – l'interprete della volontà dominante di farci fischiettare, cantare e non pensare mai.

Non è certo un caso che, in mezzo alla cialtroneria ed alla stupidità dei testi ricorrenti delle canzonette, ad un ascoltatore attento non possa sfuggire il tentativo (neanche tanto sottile) di

⁹ D.G., «Incontri con alfieri della “nuova canzone”», *L'Unità*, 10 aprile 1975, p. 9.

¹⁰ Antonello Venditti, Lucio Dalla, Maria Monti e Luca Balbo, *Bologna 2 settembre 1974 (dal vivo)*, Rca Italiana TCL 2-1110, 1974, 33 giri.

¹¹ Elisabetta Ponti, «Incontri con la musica nuova», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 18, 20 aprile 1976, pp. 8-9.

una reale spinta al disimpegno per mezzo di reiterate invocazioni alla ricerca di sensazioni decadenti, di morte ed amori impossibili, come situazioni nel bene e nel male tendenti all'astrazione e quindi alla reazione. La risposta a tutto ciò da parte della nuova canzone, deve allora essere una vera e propria battaglia in senso strettamente sociale e quindi culturale che si svolga in senso parallelo al rinnovamento del paese; soltanto così, essa potrà attecchire e diventare espressione e volontà popolare. È antistorico ed errato sperare in un'azione realmente riformatrice della canzone, continuando essa a seguire mode, schemi od esempi già (anche se tuttora in auge) abbondantemente sfatati come falsi e non validi dalla critica operante, continuando come espressione personale, borghesemente soggettiva, lirica e mai poetica, espressione delle proprie nevrosi e della ricerca di una realizzazione di uomo e di artista demagogicamente convinto di essere poi capito da tutti. [...]

Ecco perché la "nuova canzone" deve:

- parlare una lingua accessibile a tutti, comprensibile anche quando la prosa contenga immagini molto poetiche, sillogismo o perifrasi; sforzandosi cioè di creare una forma dialettica accettabile e quindi comune a tutti i gradi intellettivi e culturali;
- essere musica colta costruita su una seria ricerca, ma sempre aderente ad una base autenticamente popolare nata dalla sintesi delle radici folkloriche delle nostre regioni, o adattarsi ad esse gradatamente dopo essere partita da schemi musicali appartenenti ad altri paesi;
- avere come tema principale la realtà colta in tutti i suoi molteplici aspetti: l'uomo nel suo ambiente naturale mentre lavora, ama o si distrae. Nessun timore di ripetere cose già descritte da secoli deve frenare l'autore, ma deve spingerlo anzi la volontà di analizzarle tutte nuovamente studiandole in tutta la verità per restituircele come cronaca di fatti e di sentimenti reali, vissuti nell'estenuante "routine" quotidiana. Solo in questo modo egli produrrà finalmente null'altro che vera poesia civile che trascriverà in musica, una trasposizione fantastica che aiuti a comprendere e a vivere la realtà, che aiuti con l'acquisizione di questa coscienza critica, a un radicale mutamento della società. (Bassignano in Club Tenco Sanremo 1976, corsivi miei)

Il «Manifesto» di Bassignano è un documento particolarmente utile per verificare continuità e novità nella canzone politica dopo il sessantotto. Da un lato si riconosce forte l'influenza di un corpus di teorie sulla canzone e un repertorio lessicale a cui non è possibile sottrarsi: il Cantacronache per la «realtà colta in tutti i suoi molteplici aspetti», *Le canzoni della cattiva coscienza* nel richiamo al «disimpegno», gli scritti di Leydi e del NCI sulla «nuova canzone» come controparte «urbana» del canto popolare e le «radici folkloriche» della «nuova canzone», forse addirittura Tenco per il riferimento a

una tradizione «decadente»... D'altro canto, ben più di quanto sarebbe stato possibile esplicitare fino a poco tempo prima negli ambienti del NCI, Bassignano fa riferimenti diretti alla figura dell'autore, invocando un legame fra il realismo («realità vissuta») e soggetto («esperienze umane ed artistiche», «arte più soggettiva»). Al centro di questa nuova «nuova canzone», allora, c'è la figura del cantautore, cui si chiede uno sforzo in un senso politico, educativo, civile. Il modello più vicino a queste idee, negli anni immediatamente precedenti ma in ambiente milanese, è probabilmente Ivan Della Mea.

L'idea di una «nuova canzone» di matrice politica trae anche forza dal modello della *Nueva Canción chilena*. Musicisti cileni sono in circolazione in Europa durante gli anni del governo Allende, e alcuni – impossibilitati a rientrare dopo il golpe dell'11 settembre 1973 – vi rimangono. Fra i più noti ci sono i Quilapayùn (in Francia) e soprattutto gli Inti Illimani, che sono fra i maggiori protagonisti delle Feste dell'Unità di questi anni (Fabbri 2008a, pp. 139, 145-146). Il successo «diverso»¹² di questi gruppi, band acustiche ma dotate di eccellente tecnica strumentale, i cui dischi sono registrati secondo criteri non pauperistici (a differenza delle produzioni del Nuovo Canzoniere) ha senz'altro un ruolo nello sdoganare un nuovo modello di suono per la canzone politica, aprendo la via tanto alla canzone d'autore quanto a un «pop italiano» politicizzato, in cui la ricerca musicale conta tanto quanto quella sul testo (CAPITOLO 12.3). I dischi dei cantautori del Folkstudio,¹³ o di altri cantautori e gruppi legati associati alla «nuova canzone» in questi anni (ad esempio, i dischi degli Stormy Six e di altri gruppi della cooperativa l'Orchestra, nata nel 1974-75) suonano in effetti in modo molto diverso dalle produzioni dei Dischi del Sole e del Nuovo Canzoniere Italiano, anche coeve. Nel caso dell'Orchestra, è una musica la cui politicità risiede anche nella sua alterità *musicale*: all'origine della nascita del collettivo milanese¹⁴ c'è precisamente la volontà di «creare una canzone politica che rifiutasse lo slogan facile e portasse anche nella musica un significato politico», forte della convinzione che «la musica è un linguaggio e

¹² Sesto Passone, «Inti Illimani. Il successo diverso», *Ciao* 2001, a. 8, n. 3, 25 gennaio 1976, pp. 18-20.

¹³ Venditti e De Gregori esordiscono con un disco cointestato nel 1972: Theorius Campus, *Theorius Campus*, IT ZSLT 70007, 1972, 33 giri.

¹⁴ Sulla storia de L'Orchestra, centrale agli sviluppi di molti dei fenomeni qui descritti: Carrera 1980a; Fabbri 2000b; 2002.

può essere usata come si usano le parole».¹⁵ La musica è veicolo del messaggio al pari delle parole, «la musica [è] un mezzo di comunicazione politica anche *in quanto musica*» (Carrera 1980a, p. 165). È questa una relativa novità nel campo della canzone politica in Italia, e porta anche alla rivalutazione dello studio di registrazione e dell'arrangiamento. È un fenomeno che negli stessi anni riguarda anche i nuovi cantautori, e che si rispecchia anche – nel campo del folk – nella proposta di alcuni nuovi gruppi, su tutti la Nuova Compagnia di Canto Popolare (che nasce nel 1967, e pubblica il suo disco di debutto nel 1971),¹⁶ che impostano da subito la propria ricerca di un'alterità musicale sulla qualità della proposta strumentale e dei musicisti coinvolti.

1.2.3. La «saldatura» del 1975 e i Congressi della Nuova Canzone

Le etichette «canzone d'autore» e «nuova canzone», allora, si affermano nell'uso all'incirca negli stessi anni, all'incirca per indicare la stessa cosa – con differenza sostanziale la connotazione di impegno espressa da «nuova canzone», e il suo legame diretto con gli ambienti più politicizzati della canzone di protesta. La storia ci dice che sarà «canzone d'autore» a prevalere, mentre «nuova canzone» sparirà dall'uso alla fine del decennio. Tuttavia, l'esito della competizione fra etichette non è, alla metà degli anni settanta, per nulla scontato.

Il processo attraverso cui il Club Tenco costruisce un canone della canzone d'autore e ne «inventa» la tradizione nei suoi primi anni di vita riguarda anche la «nuova canzone». Gli esponenti della canzone politica, sebbene assenti dai primi elenchi stilati da Amilcare Rambaldi, erano comparsi occasionalmente in quelli di Enrico De Angelis e di Mario De Luigi nel lungo dibattito preparatorio alla Rassegna. La scelta finale di impostare la manifestazione come spazio alternativo e «non commerciale», d'altro canto, non impedisce in nessun modo di aprire «a sinistra» l'elenco degli invitati, nonostante il Club Tenco si dichiari per statuto apolitico. Questo avviene in maniera netta nella seconda edizione del 1975, che premia – insieme a Bindi, De

¹⁵ Alessandro Carrera, «Che cos'è l'Orchestra», *Manuale di chitarra, Lato Side*, numero speciale, 10 marzo 1977, pp. 6-11.

¹⁶ Nuova Compagnia di Canto Popolare, *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Rare RAR LP 55011, 1971, 33 giri.

Andrè, Guccini, e Jannacci – anche Fausto Amodei e Michele Straniero, e che ospita in cartellone Margot, Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli e altri nomi associati alla «nuova canzone», come gli Stormy Six e Ernesto Bassignano. Bindi – per citare uno dei presenti premiati – non godeva di buona stampa fra gli ex Cantacronache (si pensi a Straniero et al. 1964), né Straniero si era mai espresso favorevolmente sulla produzione degli altri cantautori genovesi. Che questi nomi possano dividere il palco non è di per sé sconvolgente: l'aspetto inedito riguarda semmai la teorizzazione, da parte del Club Tenco, di un *sentire comune* fra tradizioni fino a quel momento difficilmente assimilabili. Il Club Tenco e la sua idea di «canzone d'autore», cioè, rendono armonicamente compatibili fatti musicali fino a quel momento ideologicamente lontani, nel segno di un ripensamento radicale dell'elemento «politico» nella canzone.

La necessità di fare il punto sullo stato dell'arte della canzone è comunque avvertita da più parti. Il Club Tenco si fa promotore di un Congresso della Nuova Canzone, che si tiene per tre anni consecutivi dal 1975 al 1977 (sarà riproposto nel 1980). Dei primi due anni sono disponibili ricchi atti (Club Tenco Sanremo 1976; 1977).¹⁷ Questi due volumi, pubblicati a cura dell'organizzazione, costituiscono un documento imprescindibile per studiare il dibattito politico-culturale alla metà degli anni settanta, e sono già stati ampiamente citati. Il Congresso, e l'intitolazione alla «nuova canzone» lo conferma, è pensato come un momento di «saldatura» fra tradizioni differenti. L'auspicio è che l'incontro fra «tutte le forze che credono nel [...] programma [del Club Tenco]» – come dice Rambaldi in apertura dei lavori (Club Tenco Sanremo 1976) – porti a una sintesi delle diverse posizioni. E che possa magari creare un tavolo stabile delle «forze della sinistra e dell'area democratica la cui politica culturale è ispirata ai medesimi principi», un auspicio che nel 1976 si concretizza nel varo di un Comitato Italiano per Diffusione della Canzone d'Autore (CIDCA), dal cui programma è tratta la citazione precedente (inclusa in Club Tenco Sanremo 1977). In realtà, i congressi finiscono con l'esporre le contraddizioni della stessa definizione di «canzone d'autore» proposta dal Club, segnano il fallimento dell'etichetta «nuova canzone» e precorrono la crisi, politica e estetica, che ridisegna l'intero campo della canzone italiana alla fine degli anni settanta

¹⁷ Del terzo anno, invece, alcuni estratti sono raccolti in De Luigi & Straniero 1978.

(CAPITOLO 13). Le linee che confluiscono nel 1975 al Congresso sono molte, e evidentemente incompatibili fra loro. Ci sono gli «amici» del Tenco, i giovani (e ex giovani) entusiasti che si identificavano nella retorica del «noi» delle riviste e dei primi Club Tenco. Ci sono giornalisti appassionati di canzone, di sinistra ma ben calati nella realtà dell'industria discografica (come, ad esempio, Mario De Luigi). Ci sono operatori culturali giovani e meno giovani, da Nanni Ricordi (che ha appena fondato l'etichetta Ultima Spiaggia) a Gianni Sassi della Cramps, che in quel momento rappresenta l'avanguardia più *cool* e radicale della discografia e del «marketing culturale» (Marino 2013b). Ci sono i «duri e puri» della prima generazione della «nuova canzone», legati al NCI (Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli), e i nuovi protagonisti di quella linea, legati al PCI (come Ernesto Bassignano) o usciti dal laboratorio dei movimenti studenteschi (come Franco Fabbri, in rappresentanza dell'Orchestra). C'è anche, a segnare una prima apertura dell'accademia verso questi temi, il sociologo Luigi Del Grosso Destreri.¹⁸ Ci sono, naturalmente, i nuovi cantautori – anche loro *intellettuali* ora – più o meno politicizzati, da Guccini a Lolli a Venditti.

I nodi vengono subito al pettine. C'è anche chi si sente «tradita» dalla «fitta propaganda di parte», dall'impressione di trovarsi «ad una delle tante feste della Unità [sic]». ¹⁹ Cesare Romana, nel contesto non sicuramente filocomunista de *Il giornale*, offre un'efficace sintesi del problema, come doveva essere avvertito da molti.

[È] divampata la diatriba fra i sostenitori di una canzone intesa [...] come ricerca di determinati valori poetici e musicali, e quanti propendono per una canzone politicamente orientata. Ed è sintomatico che cantautori dichiaratamente di sinistra – come Guccini, Venditti, Capuano, Siviero, Panseri – si siano schierati, più o meno esplicitamente, a favore della prima ipotesi, esprimendosi contro la canzone “politica”, almeno quella fatta di slogans [sic] e suggerita dalla burocrazia dei partiti anziché da un vissuto e consapevole rapporto fra l'autore e la realtà. A questa seconda ipotesi hanno sostanzialmente aderito, pur con diversi risultati, artisti come Paolo Pietrangeli, Giovanna Marini, gli Stormy Six, Ernesto Bassignano [...] e Margot,

¹⁸ Si veda anche: Del Grosso Destreri 1976, che riprende alcune considerazioni espresse dal sociologo nel dibattito.

¹⁹ Esperia Caracciolo, «San Remo: Seconda Rassegna Canzone d'Autore “Luigi Tenco»», *La voce di Calabria*, 21 settembre 1975, p. 4.

contribuendo forse a snaturare la destinazione originaria della rassegna dedicata a Luigi Tenco.²⁰

Anche la cronaca delle serate racconta di un pubblico diviso. C'è chi fischia Straniero, «contestatissimo [...] che ha appena avuto il tempo di concludere il suo recital» perché le sue canzoni sono parse «troppo antiquate e quasi fuori luogo, brani da museo», e c'è chi per motivi opposti abbandona la platea quando si esibisce Bindi.²¹ Per di più, gli interventi ai Congressi trasmettono l'impressione di mondi in tentativo dialogo, ma che non riescono a comprendersi. Da un lato Del Grosso Destreri accusa di «crocianesimo» l'etichetta «canzone d'autore» (critica peraltro acuta e condivisibile: Club Tenco Sanremo 1976). Dall'altra Lino Ligato, fra i primi animatori del Club sanremese, invoca al «radunarsi, parlare comunicare» come «base fondamentale dell'amicizia». Claudio Lolli a un certo punto sbotta contro il moderatore Gabriele Boschetto:

Ogni volta che si parla di qualcosa tu arrivi e dici: ma sì, però, non c'è fratellanza, non siamo sufficientemente amici... [...]S]e tutte le volte devi dire che non c'è fratellanza oppure che non ce n'è abbastanza, non so a cosa servi. (Claudio Lolli in Club Tenco Sanremo 1976)

Ma, al di là di questo scontro fra «compagni» e «amici», il disaccordo maggiore riguarda la natura *politica* della canzone d'autore, come annotato da Cesare Romana. Nessuno fra i cantautori la nega, in realtà. Solo molto, troppo diverse sono le definizioni che ne vengono date. Uno fra i molti a porre il problema è Franco Fabbri:

Cioè questo movimento di “Nuova canzone” è un grande calderone in cui rientrano tutti oppure ha un orientamento ideologico, e non solo ideologico, ma anche economico preciso? E allora qual è questo orientamento? In sostanza come mai all'interno di un convegno come questo ci si ritrova insieme, ad esempio, con i compagni del “Nuovo Canzoniere Italiano” che hanno tutta una certa esperienza, con i compagni di

²⁰ Cesare Romana, «Canzone e politica. All'antifestival di Sanremo», *Il Giornale*, 31 luglio 1975.

²¹ Franco Schipani, «Sanremo. Seconda rassegna della canzone d'autore. Speciale», op. cit.

“Cantacronache” e con, invece, numerosi cantautori che si sono avvicinati, certamente, anche alla problematica sociale e anche politica ma che hanno un’origine completamente diversa [...]? [...]. In sostanza allora questa Nuova Canzone su cosa la costruiamo? (Franco Fabbri in Club Tenco Sanremo 1976)

Lo scontro fra le due interpretazioni principali si articola intorno a alcuni temi: il «soggettivo» e il «privato» contro l’«oggettivo» e il «pubblico»; la possibilità – negata o affermata – che il «personale» sia anche «politico»; le modalità con cui si può fare «nuova canzone», e il rapporto di questa con il mercato e con il Capitale; la responsabilità degli intellettuali e la canzone come strumento di «lotta di classe». ²² Lo stesso contesto del Tenco, che viene qualificato come spazio alternativo dalla presenza di Michele Straniero e di altri intellettuali protagonisti della canzone politica, è «squalificato» da sinistra come inadatto alla «nuova canzone». Ad esempio da Roberto Leydi, che attacca duramente il collega in un articolo di qualche mese dopo.

[...]S]e Michele Straniero vuole ricevere a Sanremo il brevetto ufficiale di cantautore con il premio Tenco 1975 (un’associazione che celebra la “poesia” dei cantautori in una quasi commovente ingenuità ideologica e a un livello sub-culturale di provincia) può certo farlo e la cosa non deve suscitare riprovazione alcuna, ma è bene che lo sappiano quanti lo ascoltano o lo leggono quando tratta con il linguaggio dell’impegno e dell’intransigenza politica temi seri e toccanti della cultura del mondo popolare. ²³

Il problema dell’agire *all’interno* del sistema di mercato, e se una canzone «nuova» e con ambizioni politiche e estetiche potesse o meno svilupparsi in quel contesto, era la domanda non retorica con cui Umberto Eco aveva concluso la sua riflessione sulla «canzone diversa» (CAPITOLO 8.2.1). È un tema evidentemente ancora irrisolto: come dieci anni prima, molti degli intellettuali di sinistra interessati alla canzone diffidano dal «gusto popolare», e di ogni spazio che possa sembrare minimamente compromesso con il Capitale. Anche il PCI partito di massa, pure nel momento del suo massimo successo elettorale, ha

²² Si veda ancora De Grosso Destrieri 1976.

²³ Roberto Leydi, «È giusto che il folk vada a Canzonissima?», *L’Europeo*, 26 settembre 1975, pp. 56-57. Straniero risponde alla provocazione di Leydi: Michele L. Straniero, «Un dibattito svogliato e confuso», *La musica popolare*, a. 1., n. 2, autunno 1975, pp. 25-29. Sullo stesso numero si trova anche una risposta di Rambaldi, p. 82.

difficoltà ad accettare e razionalizzare i successi «di massa» dell'industria culturale. Due dei temi ricorrenti – del Congresso della Nuova Canzone e del dibattito di questi anni – sono allora, appunto, quello di come debba essere interpretato il riscontro di pubblico che alcuni prodotti «di sinistra» incassano in quel momento, e se e come questi successi debbano essere sfruttati per fini politici, antepoendo il fine al mezzo.

1.3. La canzone d'autore come canzone politica

1.3.1. Il problema del successo e il messaggio: il caso Rimmel

Le proposte più politicamente consapevoli e «fedeli alla linea» (la «nuova canzone» su tutte) erano sempre rimaste marginali, lontane da ogni tentazione di popolarità. Viceversa, i prodotti più «alternativi» interni al sistema non erano esplicitamente politicizzati, potevano essere accusati di soggettivismo o decadentismo (i cantautori), o di mistificazione (il «folk italiano» della Linea verde e gialla). Nella percezione dei critici di sinistra, semplicemente, Tenco e la Marini, o Guccini e Della Mea, giocavano in campionati diversi. Tutto sommato, le vicende della canzone italiana fino a quel momento non avevano incrinato più di tanto questa visione. Nel contesto del Club Tenco, tuttavia, le sovrapposizioni fra le diverse linee e il denominatore comune politico non possono più essere ignorati, soprattutto di fronte al successo di massa che alcuni prodotti «alternativi» stanno riscuotendo. Congiuntura vuole che la Rassegna decolli nel momento in cui i nuovi cantautori sono più mediaticamente visibili, un processo cui non è estraneo il varo stesso del Premio Tenco.

Il momento che meglio simboleggia la crisi ideologica della «nuova canzone» è l'uscita di *Rimmel* di Francesco De Gregori, nel gennaio del 1975.²⁴ Contro ogni aspettativa della casa discografica, il disco registra un successo inaudito, restando in classifica per sessanta settimane e finendo per essere il titolo più venduto di quell'anno (Salvatori 1982). La storia della ricezione di *Rimmel* meriterebbe, probabilmente, un libro a parte: politicizzato o non politicizzato? Di sinistra o non di sinistra? «Autentico» o no? Il disco contiene brani «leggeri» come «Buonanotte fiorellino», ma anche canzoni che possono

²⁴ Francesco De Gregori, *Rimmel*, Rca italiana, 1975, TPL 1-1107, 33 giri.

essere ricondotte a tematiche impegnate, come «Pablo», o «Le storie di ieri». Tuttavia, il solo fatto che queste canzoni siano scritte in stile «ermetico» (accusa ricorrente rivolta a De Gregori in quegli anni) ne mette in dubbio sia l'efficacia come strumento di lotta di classe, sia la stessa appartenenza a una cultura di sinistra, dato che – in fondo – non si capisce bene cosa vogliano dire. «Le storie di ieri» (che anche De Andrè incide lo stesso anno)²⁵ crea in particolare qualche problema, dato che allude evidentemente al Fascismo, ma – appunto – in modo obliquo.

Mio padre ha una storia comune
condivisa dalle sue generazione
la mascella al cortile parlava
troppi morti lo hanno smentito
tutta gente che aveva capito.
[...]
E anche adesso è rimasta una scritta nera
sopra il muro davanti casa mia
dice che il movimento vincerà
i nuovi capi hanno facce serene,
e cravatte intonate alla camicia.

Ma il bambino nel cortile si è fermato
si è stancato di seguire aquiloni
si è seduto tra i ricordi vicini, i rumori lontani
guarda il muro e si guarda le mani
guarda il muro e si guarda le mani.

In un'intervista De Gregori spiega alcuni punti: che il gran capo con la «faccia serena» è Almirante, che il «movimento» che «vincerà» è l'MSI, e che il bambino che «si guarda le mani» è lui stesso, e se le guarda «perché con quelle mani si ribellerà» (Romano & Giaccio [1976] 1981). Ma, come dice Straniero a più riprese nei congressi sanremesi, «se si deve fare l'invito allo scontro fisico occorre dire “meniamo le mani”, come dice in “Contessa” Pietrangeli [...] in modo assolutamente esplicito» (Club Tenco Sanremo 1977). Non si può «andare a spiegare ogni volta. O la canzone dice quello che deve dire, oppure è equivoca» (Club Tenco Sanremo 1976): è il *messaggio* che deve essere al centro della «nuova canzone».

La critica all'«ermetismo» di De Gregori è un problema *politico e estetico* insieme, anche perché – da sinistra – le due dimensioni non sono scindibili.

²⁵ Fabrizio De Andrè, *Volume 8*, Produttori Associati PA/LP 54, 1975, 33 giri.

Non è un frame interpretativo che riguardi solo gli intellettuali cresciuti nel NCI, ma è ben radicato anche nella nuova generazione, se pur con sfumature differenti. Anche Franco Fabbri, per esempio, distingue De Gregori dalla linea di «nuova canzone» che si sta cercando di definire: in sostanza, le canzoni di De Gregori «sono di sinistra genericamente, perché accennano ad alcuni problemi», ma De Gregori non chiama «le cose col loro nome», al punto che è spesso costretto a spiegare le sue canzoni.

Si dice: è canzone d'arte e la canzone d'arte si può permettere gli eufemismi. Questo è un modo di nascondersi dietro un linguaggio forbito, di mascherare fatti reali in modo che poi siano accessibili anche al grosso commercio discografico. (Fabbri in Club Tenco 1977)

Anche più radicalmente Giaime Pintor, direttore di *Muzak*, afferma senza appello che una «poetica ermetica, dell'intuizione lirica, è una poetica tendenzialmente idealista, dunque di destra, arretrata, [...] dunque incapace di rispecchiare tensioni, di farsi portatrice di valori positivi e rivoluzionari».²⁶ De Gregori, per di più, è pseudo-cultura:

Se tanto spazio ho dedicato a De Gregori (e ancora un po' me ne prendo) non è solo per essere lui il caposcuola indiscusso di tutta la corrente di cantautori ermetici (e il migliore, fra l'altro, se escludiamo Guccini, che fa scuola a sé), ma perché il suo successo di pubblico impone qualche riflessione importante. È indubbio, prima di tutto, che la canzonetta, proprio per il suo carattere melodico-fischiettabile, abbia un valore grosso nella cultura di massa: e per la sua riconoscibilità (da non sottovalutare in periodi di crisi d'identità culturale) e per il suo valore di socializzazione (e risposta, nei modelli culturali di facile acquisizione, alla disgregazione). Ma questo non spiega ancora il successo che De Gregori ha presso un pubblico tutto sommato intelligente, giovane e di sinistra. Non lo spiega se non con un riferimento doppio: il liceo e Dylan. La pseudo-cultura liceale ha un peso specifico e assoluto enorme nelle canzoni di De Gregori, vorrei dire che egli la riassume sprofondandola dei suoi contenuti per offrirla come pura metodologia dell'approssimazione e della cialtronaggine. [...]²⁷

²⁶ Giaime Pintor, «De Gregori non è nobel, è rimmel», *Muzak*, 1975. Ora in www.rimmelclub.it/pag54.htm; accesso 15 dicembre 2015.

²⁷ *Ibidem*.

La questione dell'«autenticità» di questi nuovi cantautori politici (o sedicenti tali) non è però tema limitato alle discussioni degli intellettuali più «organici», ma ritorna come costante anche sulle riviste musicali, seppur con ragionamenti di segno diverso. Per esempio, su *Ciao 2001*. L'immagine di un cantautore che suona alle feste dell'Unità e poi alloggia in hotel a cinque stelle è qualcosa di difficilmente accettabile per molti: «il marxismo è una cosa, il francescanesimo un'altra», si giustifica Venditti in un'intervista in cui viene beffardamente descritto «all'Hotel Belle Vue di Rimini [...] una stanza doppia, tutto escluso, 38 mila lire a notte», mentre gioca a carte con De Gregori.²⁸ Così su una pubblicazione di *Gong* si esprime Roberto Brunelli, che accusa il De Gregori post-successo di massa di lanciare «in continuazione venefico vinile sulle nostre povere orecchie, senza pietà, protetto dalla solitudine beata del “poeta”, fecondando solamente le già ricche casse dei suoi discografiche» (*Gong* 1977, p. 132).

Ma, in generale, la domanda sull'impegno, sul ruolo del cantautore e del musicista (e dell'arte) nella società, sull'opportunità di fare concerti gratis per il movimento, è un *tòpos* di praticamente *tutte* le interviste di questi anni. È un tema centrale per attribuire valore ai musicisti, e un elemento di stile giornalistico diffuso anche fuori dagli ambienti più esplicitamente politicizzati: nessuno, prima di allora, si sarebbe mai sognato di chiedere a Paoli, o a Endrigo, «te la sentiresti di definirti “impegnato”?». ²⁹ Ora è la prassi, e non soltanto per i cantautori. Nel 1976 *Nuovo Sound* porta avanti un dibattito con i lettori per ben nove settimane sul tema «musica impegnata vs. musica del disimpegno»,³⁰ né gli esponenti del «pop italiano» possono sottrarsi dall'essere valutati secondo questi stessi parametri. La codificazione della «canzone d'autore» e del «pop» come generi necessariamente «politici», cioè, è qualcosa che va al di là della comunità intellettuale, ma che interessa direttamente il più ampio pubblico giovanile (ma non solo) che acquista *Rimmel* e legge *Ciao 2001*, e che si accosta alla «nuova canzone» – di De Gregori o di Della Mea – con

²⁸ E.C. [Enzo Caffarelli], «Canzoni, compagni e un po' di champagne», *Ciao 2001*, a. 6, n. 36, 14 settembre 1975, pp. 18-20.

²⁹ Enrico Gregori, «Ma il cielo è sempre più blu?», intervista a Rino Gaetano, *Ciao 2001*, a. 6, n. 37, 21 settembre 1975, pp. 31-32.

³⁰ G. Lupi, «Due mondi... inconciliabili», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 16, 16 aprile 1976, pp. 12-13. Il dibattito procede fino al n. 25, 18 giugno.

aspettative diverse da quelle dei teorici. Sono certo aspettative non condivisibili da molti militanti, ma che sono comunque aspettative *politiche*. È questa, a ben vedere, la maggiore contraddizione con cui gli intellettuali radicali devono confrontarsi.

1.3.2. Professionismo, entrismo, egemonizzazione

Il successo dei nuovi cantautori riporta anche al centro del dibattito la questione del professionismo. Il tema affiora a più riprese dai congressi sanremesi e dalle interviste di questi anni, e riguarda anche la necessità di produrre dischi qualitativamente adeguati, che possano eguagliare le produzioni internazionali, come affermano ad esempio Guccini e Venditti contro la linea pauperistica dei Dischi del Sole (Club Tenco Sanremo 1976). Soprattutto, ci si chiede se il musicista «politico» debba o meno agire all'interno del sistema di mercato, e se sia lecito che sia pagato per quello che fa.

Dapprima, nelle loro dichiarazioni pubbliche, i cantautori non si sottraggono a un ruolo politico. I compensi elevati che il mercato «ufficiale» può permettersi di pagare servono a «fare spettacoli dove [...] vengono pagate esclusivamente le spese», spiega De Andrè, duramente accusato per i suoi cachet milionari.

Se mi fosse possibile cantare sempre gratuitamente per il pubblico che desidera ascoltarmi e per il quale io desidero cantare, è chiaro che lo farei volentieri, ma io le scarpe, il formaggio e gli strumenti me li devo comperare. Non mi vergogno affatto, quindi di chiedere “cachet” consumistici per cantare in locali consumistici: anzi me ne vanto perché solo in questo modo posso conciliare le mie esigenze personali con quelle collettive di gruppi politici e culturali a me ideologicamente vicini.³¹

Secondo Guccini, quello di De Andrè è «un alibi», perché «il discorso è [...] accontentarsi».³² Tuttavia, i cantautori – Guccini compreso – e in generale tutti i musicisti attivi nel circuito alternativo rivendicano in maniera crescente la

³¹ Mario Balveti, «Robin Hood e altre storie», intervista a Fabrizio De Andrè, *Ciao 2001*, a.7, n. 37, 21 settembre 1975, pp. 18-20.

³² Mario Balveti, «“Accontentati di poco”. Incontro con Francesco Guccini», *Ciao 2001*, a. 7, n. 36, 14 settembre 1975, pp. 50-52.

necessità di essere pagati.³³ In particolare si denuncia, in tantissimi interventi e interviste di cantautori e di gruppi, l'uso di due pesi e due misure per gli artisti «militanti» (chiamati a suonare gratis o comunque ad assumersi il rischio) e per i nomi più mainstream, che spesso sono invitati dalle stesse organizzazioni, negli stessi contesti, con cachet significativi.

Il problema è particolarmente sentito dai musicisti, e non solo a posteriori (CAPITOLO 12.3.3; Casiraghi 2005). Alla base della costituzione della cooperativa l'Orchestra c'è anche la volontà di organizzare il lavoro dei professionisti della musica «alternativa», tanto che l'organizzazione – quasi subito, nel 1976 – sviluppa un modello matematico per calcolare l'equo cachet di un concerto dei suoi associati, usando come base il salario nazionale di un metalmeccanico e considerando fra le variabili il numero dei componenti del gruppo, la distanza chilometrica, e il possesso o meno di mezzi di trasporto e strumentazione (Fabbri 2000b). Questa presa di posizione si oppone nettamente al sistema di mercato che «premia esageratamente i musicisti più famosi rispetto a quelli meno conosciuti», oltre che i cantautori a scapito dei gruppi, e mira a garantire ai musicisti un guadagno che «si mantiene entro i limiti della grande maggioranza dei lavoratori».³⁴

Molto spesso, i musicisti che possono accedere a un mercato più ricco giustificano il loro «tradimento» in una prospettiva «entrista», termine piuttosto comune in questi anni: il cantautore è cioè un'avanguardia anti-sistemica che agisce all'interno del sistema stesso. Venditti è uno dei maggiori teorici di questa visione, che antepone i contenuti al contenitore in cui vengono proposti.

Tutti questi ragazzi, Francesco [De Gregori], io, rappresentiamo delle realtà che prescindono dai fattori commerciali e di grosso consumo; se vendo ben venga, se non vendo vado avanti lo stesso; se vendo vuol dire che c'è chi compra Venditti per ascoltarlo. Ma attenzione: il discorso della pop-star, del fatto cioè che un domani Venditti possa diventare uno che deve essere comprato perché è di moda, ben venga anche questo; vorrà dire che chi mi avrà acquistato perché “sono di moda”, ascoltandomi e riascoltandomi, subirà a livello inconscio, i miei

³³ Casiraghi 2005 raccoglie molte riflessioni sul tema da parte di musicisti del circuito, soprattutto «progressive».

³⁴ Alessandro Carrera, «Che cos'è l'Orchestra», op. cit.

pezzi, le mie cose, riceverà i miei messaggi detti con parole semplici.³⁵

Anche alcuni intellettuali portano avanti l'idea che i cantautori più «di moda» debbano essere usati, o meglio «egemonizzati», in una prospettiva gramsciana e marxista. Luigi Manconi,³⁶ allora militante di Lotta Continua, distingue nettamente fra la «nuova canzone» dei cantautori e quella degli artisti militanti: quella di Venditti, Guccini, Lolli, De Gregori, Bennato («in ordine di preferenza») è piuttosto una «“musica leggera politica”», perché «i testi delle loro canzoni hanno contenuti politici impliciti o espliciti», perché «i luoghi e le sedi in cui cantano sono spesso politici», e perché «essi stessi rivendicano una qualche forma di impegno politico». Ma questi cantautori sono piuttosto «compagni di strada» (nel caso di Venditti, Lolli e De Gregori), «anarco-radical[i]» (Guccini) o «qualunquist[i] di sinistra» (Bennato; Manconi 1974, p. 74), e non militanti. Dunque, le loro canzoni non vanno criticate in quanto non «comuniste e rivoluzionarie», ma occorre piuttosto chiedersi se «assolvono [...] una funzione positiva» (p. 76), perché la canzone è anche un «mezzo di comunicazione», e il Cile «ha insegnato che l'imperialismo lo si combatte anche nel campo della cultura» (p. 82). L'interesse del pubblico di sinistra ha le proprie radici «nella volontà dei giovani di trovare una sintesi tra sentimenti quotidiani, cultura musicale e milizia politica» (p. 77). Dunque, la domanda è piuttosto se questo interesse per temi politici possa essere utile alla causa: se «la classe operaia [...] fa cadere i governi e si prepara a dare l'assalto al cielo – scrive altrove lo stesso Manconi (Dessì 1976, p. 13) – perché non dovrebbe essere in grado [...] di egemonizzare Francesco De Gregori?».

³⁵ Renato Marengo, «Antonello Venditti. Quando sarà festa...», *Ciao* 2001, a. 6, n. 46, 17 novembre 1974, pp. 43-44.

³⁶ Manconi, in questi anni, scrive quasi sempre di musica dietro lo pseudonimo di Simone Dessì.

2. Il folk diventa (veramente) popolare

2.1. Non consumiamo il folk

Il tema se queste posizioni «entrisme» siano o meno lecite attraversa più in generale tutto il campo musicale, e riguarda in maniera crescente anche il folk dei revivalisti, in un momento di inedita visibilità mediatica. Se una linea più esplicitamente politica di «nuova canzone», riconducibile al Nuovo Canzoniere Italiano, torna in auge alla metà del decennio grazie al circuito alternativo, spazi maggiori si aprono anche per quei gruppi più direttamente impegnati nel revival, nella ricerca e nella riproposta – più o meno filologica – di materiali popolari: Canzoniere Internazionale, Canzoniere del Lazio, Nuova Compagnia di Canto Popolare ottengono un notevole riscontro di critica e di pubblico.

La novità maggiore del decennio, in effetti, è l'ingresso di queste musiche nel mainstream italiano. La discontinuità riguarda soprattutto i canali attraverso cui sono diffuse. In primo luogo, il medium-disco: la produzione dei Dischi del Sole, o della collana Albatros diretta da Roberto Leydi nei primi settanta, ha una penetrazione nel mercato tutto sommato limitata. Si tratta di pubblicazioni spesso raffinate, con ricche note, che riservano attenzione particolare al repertorio sociale delle tradizioni popolari, o che propongono una lettura politica del repertorio non esplicitamente impegnato, secondo quella linea per cui ciò che è *veramente* «popolare» è di per sé politico. D'altro canto, dischi di interpreti dialettali, o di musica «popolare» (magari da ballo), erano comparsi nei cataloghi di altre etichette per tutti i decenni precedenti, rimanendo però – in qualche modo – distinti per target e pubblico dai dischi del Nuovo Canzoniere Italiano e dintorni, puntando piuttosto su mercati periferici o regionali. La Fonit Cetra pubblicava abitualmente, già negli anni sessanta, gli LP di interpreti come Otello Profazio o Matteo Salvatore: uno sguardo ai cataloghi mostra come questi nomi, e altri ancora, potessero convivere senza problemi con quelli di Claudio Villa, di Nilla Pizzi, o con i cori alpini. All'inizio del decennio, tuttavia, l'etichetta lancia la collana dedicata Cetra Folk, diretta da Giancarlo Governi, con una vocazione «di massa» ma una proposta e una selezione artistica che ricordano da vicino quelle dei Dischi del Sole, come conferma il breve testo introduttivo incluso in tutte le uscite.

Il canto popolare in Italia è legato alle culture regionali e sottoregionali ed a quella civiltà prevalentemente agricola che era rintracciabile nel nostro paese meno di venti anni fa, prima che iniziasse il processo di industrializzazione. [...] Il canto popolare [...] sopravvive quindi nell'era della riproduzione meccanica come espressione, passata o presente, di cultura delle classi subalterne, di cui testimonia i sentimenti, le aspirazioni e le lotte. Scopo della collana "Folk" è riproporre al pubblico di oggi questo patrimonio, attraverso interpretazioni fedeli ma non filologicamente pedestri e attraverso raccolte il più possibile ordinate e significative.³⁷

Se pure la Cetra pubblica anche dischi di musicisti ben distinti dalla linea di folk «politico» (come Toni Santagata o Roberto Balocco), tuttavia i primi titoli della collana sono per Rosa Balistreri³⁸ e Maria Monti.³⁹ La prima aveva esordito nel 1967 con un 45 giri per la Linea rossa,⁴⁰ la seconda era in quegli anni raffinata interprete e autrice associata con la «nuova canzone» e la «canzone milanese».

La circostanza non susciterebbe più di tanto interesse, se non fosse che l'etichetta è legata alla Rai (la Fonit Cetra era nata, alla fine degli anni cinquanta, dalla fusione fra la Cetra, già di proprietà dell'Eiar, e la Fonit). Dunque, ai suoi artisti sono garantiti spazi fino a quel momento impensabili per musicisti folk, e meno che mai per musicisti politicizzati. Nel luglio 1972, per esempio, la trasmissione televisiva *Tutto è pop* affianca in un'unica serata Rosa Balistreri, Maria Monti, Toni Santagata, Giorgio Gaber, l'Orchestra Casadei, Otello Profazio e Adriano Pappalardo. Il paradosso è evidente agli stessi protagonisti: un giornalista dell'*Unità* chiede a Maria Monti perché «in una trasmissione dalle molte ambizioni come [*Tutto è pop*] non vi [sia] una folksinger e una studiosa di canto popolare come Giovanna Marini». Risponde la Monti, perché la Marini «incide per una casa discografica che non ha un contratto con la Rai».⁴¹ Allo stesso tempo, l'idea che Pappalardo o l'Orchestra Casadei possano essere accostati al «vero» folk deve certo far storcere il naso a qualche intellettuale.

³⁷ Note di copertina, Collana Cetra Folk.

³⁸ Rosa Balistreri, *Amore tu lo sai la vita è amara*, Cetra Folk LPP 184, 1972, 33 giri.

³⁹ Maria Monti, *Memoria di Milano*, Cetra Folk LPP 185-186, 1972, 33 giri 2 LP.

⁴⁰ Rosa Balistreri, «Picciriddi Unni Iti» - «C'erano Tri Surelli» / «O Cuntadinu Sutta Lu Zappuni», Linea rossa LR 45-8, 1967, 45 giri.

⁴¹ Nino Ferrero, «Ambigua e tardiva scoperta del folk», *L'Unità*, 22 luglio 1972, p. 7.

A testimonianza del nuovo interesse della Rai, nel 1974 comincia le trasmissioni *L'altro suono*, striscia radiofonica quotidiana di 35 minuti dedicata al folk, curata da Mario Colangeli: va in onda in diretta – «il che sottolinea l'autenticità e la genuinità dei brani presentati»⁴² – e Renato Marengo, nel raccontarla su *Ciao 2001*, rileva la freschezza della regia, che poco la fanno assomigliare a quella dei registi «seri e austeri» della Rai. Il folk interessa anche i giovani, in modo sempre più evidente, e il numero crescente di pagine che *Ciao 2001*, *Muzak*, *Nuovo Sound* e altre riviste dedicano al genere lo conferma.

Quello che più turba gli intellettuali *engagés* vicini al Nuovo Canzoniere è tanto la compresenza, in questi contesti, di diversi «folk» senza che al pubblico vengano offerti strumenti per distinguere ciò che è «vero» da ciò che è «mistificato», quanto che il folk venga in qualche modo «consumato», nel significato che il termine aveva, alla metà degli anni cinquanta, nelle riflessioni di Diego Carpitella ([1955] 1992, pp. 41-42, e CAPITOLO 8.1.3.2). Il problema è all'ordine del giorno, e nel 1974 viene alla ribalta dopo un accordo fra la Discoteca di Stato e l'etichetta Angelicum circa i diritti di riproduzione delle registrazioni di musica popolare conservate nell'Archivio Etnico Linguistico Musicale. Nei mesi successivi si registrano aspre dichiarazioni di dissenso pubblico da parte del Nuovo Canzoniere Italiano e di altri, fra cui la cooperativa l'Orchestra e gli stessi ricercatori della Discoteca di Stato.⁴³ La Angelicum è di proprietà dei «frati», e secondo Bermani l'accordo «nega al proletariato la sua dignità di soggetto». Ma, se invece dell'Angelicum ci fosse stata la Fonit Cetra – continua provocatoriamente lo studioso – c'è da chiedersi se l'opposizione «avrebbe avuto la stessa intensità» (Bermani 1975, p. 3). L'articolo di Bermani apre un numero speciale del *Nuovo Canzoniere Italiano* dedicato – appunto – a «Cultura di classe e consumo del folk», e più in generale denuncia «un senso di preoccupazione» per la «massiccia offensiva» di diversi soggetti nei confronti della musica popolare: la TV di stato, la radio, le riviste e anche

quelle case editrici della sinistra (Samonà [e Savelli], Newton Compton ecc.) che – del tutto inconsapevoli della serietà dei

⁴² Renato Marengo, «Rai, l'altro suono», *Ciao 2001*, a. 6, n. 30, 28 luglio 1974, pp. 17-18.

⁴³ I comunicati si trovano in: *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Cultura di classe e consumo del folk*, terza serie, n. 1, aprile 1975, pp. 69 e sgg.

problemi che stanno di fronte al movimento di classe – si accodano allo sfruttamento commerciale del nostro lavoro nel settore del canto popolare e proletario, senza peraltro apportare contributi di rilievo né agli studi né alla lotta in corso. (*Ibidem*)

Anche Sandro Portelli interviene sul tema, sullo stesso fascicolo, attaccando l'«idea di folk/popolo» che «sta dietro le tesi che ricorrono in *Muzak*», per esempio, quelle secondo cui «la musica popolare esisterebbe nelle campagne, ma in città è musica popolare quella di chiunque decida di attribuirsiene l'etichetta» (Portelli 1975, p. 56).

Questo tipo di prese di posizioni del Nuovo Canzoniere Italiano (e dello stesso Leydi, che nel 1972 ha pubblicato *Il folk music revival*) si spiegano anche con la rottura del monopolio dei discorsi «seri» sul folk di cui il gruppo aveva di fatto goduto fino a quel momento (si veda, per alcune considerazioni, Carpitella 1978). Oltre all'interesse dimostrato dalla Rai, dalle riviste musicali, dalle nuove case editrici, anche la fase della raccolta e della riproposizione di materiali musicali di tradizione orale, e la teorizzazione scientifica della stessa, non sono più prerogativa solo di quell'ambiente. È in particolare la Nuova Compagnia di Canto Popolare di Roberto De Simone a proporre un nuovo approccio alla materia, capace di rompere con le convenzioni spettacolari fino a quel momento portate avanti dal NCI, ma sempre nel nome di una «ricerca dei mezzi comunicativi propri del popolo» e di una «ristrutturazione del materiale su rigorose basi di stile e di verità espressiva», dunque di «fedeltà allo stile» contro il «pericolo del populismo e dell'accademismo», come si legge nella presentazione del primo LP del gruppo.⁴⁴

Dunque, ancora una volta, il dibattito è fra diverse idee di «folk» (o diverse «verità» sul folk), e su chi abbia il diritto di appropriarsi di un'etichetta di genere, nel momento in cui intorno a quell'etichetta cominciano a girare interessi economici e occasioni di profitto.

⁴⁴ Roberto De Simone, note di copertina di Nuova Compagnia di Canto Popolare, *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Rare RAR LP 55011, 1971, 33 giri.

2.2. Il folk a *Canzonissima*

2.2.1. «Un gruppo nuovo... particolare»

Il *casus belli* che fa definitivamente decollare il dibattito lo fornisce, ancora, la Rai nell'autunno del 1974: a *Canzonissima* viene introdotto un «girone folk». *Canzonissima* è uno dei varietà più popolari già all'inizio del decennio, è abbinato alla Lotteria Italia, e la conduzione, per l'anno in corso, viene affidata a Raffaella Carrà, con ospiti fissi Cochi e Renato e Topo Gigio. Al nuovo «girone» partecipano dodici concorrenti, due per puntata per le sei puntate eliminatorie. Sono selezionati, almeno in apparenza, secondo vaghi criteri geopolitici (la gara «per regioni» era già stata tentata da *Canzonissima* nel 1963 con buoni risultati di pubblico: Cappelletti 1971). Ogni partecipante presenta una canzone, «d'autore» o tratta dal repertorio popolare.

Prima puntata: Fausto Cigliano, “Lo guarracino”; Otello Profazio, “Tarantella cantata”.

Seconda puntata: Lando Fiorini, “Barcarolo romano”; Rosa Balistreri, “Mi votu e mi rivotu”.

Terza puntata: Toni Santagata, “Quant'è bello lu primm'ammore”; Canzoniere Internazionale, “Siam venuti a cantar Maggio”.

Quarta puntata: Duo di Piadena, “Meglio sarebbe”; Elena Calivà, “Ciuri ciuri”.

Quinta puntata: Marina Pagano, “Tammurriata nera”; Nanni Svampa e Lino Patruno, “Mestieri ambulanti”.

Sesta puntata: Maria Carta, “Ave Maria”; Roberto Balocco, “Fantasia piemontese”.⁴⁵

Sono tre le giurie – «giovani», «signore» e «signori» –, e anche il pubblico da casa può votare i suoi favoriti tramite una cartolina.

L'idea di fare una «gara» in stile Sanremo confrontando materiali popolari diversi fra loro e musicisti di varia estrazione; gli accostamenti stessi fra i musicisti, con revivalisti, cabarettisti, cantori tradizionali, interpreti di repertori urbani tutti insieme (come in *Tutto è pop* qualche anno prima); il contesto screditato della Rai e di *Canzonissima* in particolare; l'aura di

⁴⁵ Per i video e i cast delle puntate mi rifaccio alle Teche Rai. Di seguito le puntate eliminatorie con la data di messa in onda e l'identificativo d'archivio. Prima puntata, 6 ottobre 1974, A28856; seconda puntata, 13 ottobre 1974, A28923; terza puntata, 20 ottobre 1974, A28993; quarta puntata, 27 ottobre 1974, A30063; quinta puntata, 3 novembre 1974, A30127; sesta puntata, 10 novembre 1974, A30201.

«commercialità» e di speculazione della discografia che circonda l'operazione... Questi e altri elementi si manifestano tutti insieme, e non possono essere ignorati oltre dagli intellettuali. Una visione delle puntate, in effetti, fa saltare agli occhi alcuni improvvidi accostamenti tentati dalla Rai. Rosa Balistreri – «Balestreri» nella presentazione della Carrà – si esibisce in una sofferta interpretazione di «Mi votu e mi rivotu» subito prima di un Lando Fiorini che intona «Barcarolo romano» fra le ovazioni dei suoi concittadini del Teatro delle Vittorie. Maria Carta interpreta una toccante «Ave Maria» in sardo la stessa sera in cui Roberto Balocco canta la sua «Fantasia piemontese» insieme a ballerine vestite da Giacometta. Gli accostamenti, in realtà, non fanno altro che dimostrare la grande porosità del concetto di «folk italiano» in quel momento. Anche oggi, in effetti, se alcune contrapposizioni appaiono sì anomale (quelle citate, per esempio) appare difficile operare delle distinzioni sulla base della «purezza» della proposta, o dell'aderenza a delle «radici popolari»: anche il «vero» musicista folk Otello Profazio, per esempio, si adatta al medium televisivo esibendosi in una tarantella molto stilizzata.

C'è però un'esibizione che più di tutte le altre fa gridare allo scandalo gli intellettuali di sinistra: quella del Canzoniere Internazionale capitanato da Leoncarlo Settimelli. Il gruppo si è formato alla metà degli anni sessanta intorno al cabaret romano de L'Armadio. Si affilia, qualche tempo dopo, al Nuovo Canzoniere Italiano da cui poi si separa per ragioni ideologiche, a causa dei quel «settarismo» per cui «ogni “modernizzazione” costituisce una “deviazione”», secondo le accuse di Settimelli.⁴⁶ Dopo alcune uscite per i Dischi dello Zodiaco, il Canzoniere Internazionale passa alla Cetra proprio nel 1974:⁴⁷ la sua partecipazione a *Canzonissima* si spiega ai fini della promozione del disco, e negli stessi mesi il gruppo si guadagna anche le attenzioni di *Ciao 2001*.⁴⁸

Settimelli è un intellettuale, è un ricercatore, è comunista, è firma fissa dell'*Unità*: per questo il suo «tradimento» appare ancora più grave. In più, sullo sfondo, si intravede lo scontro fra le politiche culturali del PCI e quelle delle posizioni di sinistra non allineate. Portelli, ad esempio, che scrive a nome del

⁴⁶ Leoncarlo Settimelli, «Folk a Canzonissima», *Nuova Generazione*, dicembre 1974.

⁴⁷ Canzoniere Internazionale, *Siam venuti a cantar maggio*, Cetra Folk LPP 261, 1974, 33 giri.

⁴⁸ Ad esempio: Sesto Passone, «Alla maniera dei cantastorie», *Ciao 2001*, a. 7, n. 5, 9 febbraio 1975, pp. 29-30.

Nuovo Canzoniere Italiano, è *tranchant* nel riconoscere un disegno nella partecipazione di Settimelli e dei suoi: non la «balorda iniziativa di cantanti in cerca di successo», ma «una linea politica che teorizza non la lotta alle istituzioni, ma la loro lottizzazione, e poi ce le gabella per conquiste democratiche». ⁴⁹ *L'Unità* in effetti, alla vigilia della trasmissione, se pure depreca le scelte dei dirigenti Rai, giustifica la partecipazione del gruppo in nome di una vocazione «di massa» della musica folk, che deve poter raggiungere tutto il pubblico.

Purtroppo, secondo [i dirigenti Rai], il *folk* dovrebbe approdare al grande varietà televisivo come pura curiosità da baraccone: un prezzo che il Canzoniere Internazionale, come tanti altri folksingers è costretto a pagare per poter raggiungere ancor più ampi strati di pubblico. [...] E dunque, diamo un po' di coraggio a Leoncarlo Settimelli e soci, e aiutiamoli, almeno per quattro brevi minuti, a sconfiggere l'odiato elettrodomestico di Mamma DC.⁵⁰

È anche la modalità con cui avviene l'esibizione del Canzoniere Internazionale a *Canzonissima* a irritare molti: in effetti, la presenza del Canzoniere in quel contesto sembra rendere perplesso lo stesso pubblico del Teatro delle Vittorie, non appena la Carrà annuncia il nome del gruppo in avvio di trasmissione (subito dopo quello di Gianni Bella). In scaletta, l'uscita di Settimelli e dei suoi segue un acclamatissimo Toni Santagata con «Quant'è bello lu primm'ammore», che strappa ovazioni a scena aperta, anche grazie alla sua doppia modulazione «sanremese», al finale con acuto, all'arrangiamento bandistico e brillante e ai doppi senso del testo (la canzone racconta una storia di corna). La Carrà esita nella presentazione: «un gruppo nuovo... [pausa] *particolare*». ⁵¹ È impossibile non notare come le barbe lunghe, i baffi, le camicie sbottonate e la presenza non certo televisiva dei toscani contrastino con lo stile patinato e leggero della trasmissione. Ai detrattori, soprattutto, deve restare impressa la sigla finale, quando Settimelli esce, insieme agli altri concorrenti,

⁴⁹ Sandro Portelli, «Notiziario - "Canzonissima"», *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Cultura di classe e consumo del folk*, 1975, op. cit., p. 68.

⁵⁰ «A dura prova sul video», *L'Unità*, 19 ottobre 1974, p. 7.

⁵¹ Teche Rai, A28993.

sulle note di «Felicità tà tà», prestandosi ridacchiando a un breve balletto con l'odiata Carrà.

2.2.2. Il dibattito: 1974-1975

Se l'episodio può apparire oggi, tutto sommato, marginale (il Canzoniere Internazionale, come era prevedibile, non passa il turno e torna alle sue attività più consuete), la mole di interventi sui giornali nei mesi successivi ne fa uno dei momenti centrali della storia culturale del folk in Italia – e, per molti versi, il momento di irreversibile crisi dell'idea stessa di folk revival.

Gli interventi, avviati da Mario Colangeli due giorni dopo la trasmissione dalle pagine dell'*Avanti!*,⁵² si susseguono fino alla fine dell'anno, cessano per qualche tempo e riprendono forza nell'estate del 1975. Alla fine, nell'arco di dodici mesi, hanno preso parte al dibattito praticamente tutti i nomi del folk revival «storico», più alcuni intellettuali più giovani, da Giovanna Marini a Roberto Leydi, da Michele Straniero a Gualtiero Bertelli, da Luigi Lombardi Satriani fino a Giaime Pintor.⁵³

La prima fase del dibattito ruota intorno al sempre spinoso tema dell'«autenticità» del folk: «si è voluto insomma unificare con un certo pressapochismo il vero folk con quello falso»,⁵⁴ spiega Colangeli in un secondo intervento. Al folk «finto» dei Santagata e dei Fiorini si oppongono i «veri» cantori, come Otello Profazio, che riconosce però il fallimento dell'operazione: a *Canzonissima* «la musica popolare ha perso la battaglia qualunque sia stato il risultato». ⁵⁵ Intanto, attaccato da più parti, il Canzoniere Internazionale si trova costretto a spiegare la propria posizione.

Siamo stati giorni e giorni a discutere ed alla fine abbiamo deciso di partecipare. Si è pensato di utilizzare la TV come mezzo di diffusione per far conoscere la nostra musica. Attualmente si assiste ad un crescente interesse del pubblico per il folk; i giovani acquistano i rischi dei cantanti dell'*Altra Italia*, i locali, come il Folkstudio di Roma, sono sempre gremiti. Di

⁵² Mario Colangeli, «Operazione sbagliata», *Avanti!*, 22 ottobre 1974.

⁵³ La prima parte del dibattito è quasi interamente raccolta sui primi due numeri della rivista *La musica popolare*. Per il dibattito completo, e un saggio introduttivo, rimando al mio contributo in corso di pubblicazione (Tomatis 2016d).

⁵⁴ Mario Colangeli, «Il “travestito” a Canzonissima», *Avanti!*, 10 novembre 1974.

⁵⁵ *Ibidem*.

fronte a questo perché rimanere circoscritti ad un determinato circuito? Perché non allargare il discorso approfittando dell'apertura televisiva? [...]»⁵⁶

L'Unità, dopo aver supportato preventivamente la scelta del suo collaboratore, tace. Solo a metà novembre, complice una dura lettera di un lettore («permettetemi, compagni, siete scesi molto in basso. [...] la partecipazione a Canzonissima, cari compagni, serve solo a screditarsi»),⁵⁷ Settimelli esce allo scoperto e si giustifica anche sul suo giornale, invocando una crescita del «discorso musicale (folk, nuova canzone, jazz)» di fronte a cui «i mezzi di comunicazione di massa [...] non possono più chiudere gli occhi».⁵⁸

Il dibattito si rianima, l'anno successivo, quando l'antropologo Luigi Lombardi Satriani pubblica un lungo e apocalittico saggio sulle pagine del primo numero della nuova rivista *La musica popolare*, diretta da Rocco Vitale e Michele Straniero, come chiosa a una antologia del dibattito precedente. Lombardi Satriani, che si era già occupato del rapporto tra «folklore e profitto» in un libro di due anni prima (Lombardi Satriani 1973), attacca l'operazione-*Canzonissima* parlando di un progetto di «sottrazione» di «oggetti popolari» da parte di una «cultura predatrice», «la cui funzionalità alle ideologie di copertura del dominio è netta», per completare una «distruzione del folklore al fine di una sempre più efficiente attuazione della cultura del profitto» (Lombardi Satriani 1975, p. 25).

Fra le due fasi del dibattito, si noti, ci sono le elezioni del 1975 e l'ondata di ottimismo che ne segue. Il tema, allora, non è tanto quello di *Canzonissima* (non solo), ma piuttosto, e in modo più ampio, quale rapporto l'«altra cultura» – la cultura popolare in quanto «antagonista» – debba intrattenere con la società di massa e la «cultura dominante». Ci sono spazi in cui agire, pur all'interno del sistema capitalistico, in forma, ancora, di «entrismo», come sostiene di fatto Settimelli, o – adornianamente – il sistema prevede tutto e provvede a depotenziare ogni elemento apparentemente «altro», per

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Lettera di Amedeo Scapicchio e risposta di Leoncarlo Settimelli (a nome del Canzoniere Internazionale), «Era giusto o no che andassero a Canzonissima?», *L'Unità*, 13 novembre 1974, p. 10.

⁵⁸ *Ibidem*.

«immunizzarsi» (come sostiene, fra gli altri, il sociologo Omar Calabrese),⁵⁹ o per distruggere il folklore stesso (come afferma Lombardi Satriani)? Umberto Mosca – redattore di *Realismo* – e altri esaltano l'emergere, «dopo il 15 giugno» (data delle elezioni di quell'anno) di un «movimento di massa» in cui i musicisti sono l'avanguardia.⁶⁰ Al contrario, tanto Giovanna Marini quanto Giaime Pintor negano che un discorso veramente alternativo, non falsificato, possa andare in televisione, perché il folk in televisione diventa subito «divertimento, archeologia, rimpianto (reazionario)».⁶¹ Anche Leydi esce allo scoperto, dalle pagine dell'*Europeo*, attaccando duramente Settimelli, invitando a distinguere fra «musica popolare» e «folk revival», e affermando come *Canzonissima* non possa essere in alcun modo compatibile con le «finalità» del folk.⁶² Lo stesso articolo, peraltro, è occasione per criticare la partecipazione di Straniero al Premio Tenco – segno che anche la manifestazione sanremese, al pari di *Canzonissima*, era percepita da alcuni come parte dello stesso problema. Alla fine, dopo decine di interventi, la parola fine la mette Michele Straniero, rispondendo duramente a Leydi e annotando «lo stato della disunione» in cui versa la scena della musica popolare e del folk revival, ben mostrato da un «dibattito svogliato e confuso [...] venuto snodandosi come un serpente un po' schizofrenico».⁶³ Straniero coglie nel segno: se dalle decine di interventi sul tema emerge uno stato dell'arte del più ampio discorso sul folk, questo mostra non solo la frammentazione delle opinioni e la rissosità interna al movimento, dove minime sfumature di posizioni paiono comunque inconciliabili. Più in generale, fotografa l'*impasse* ideologica del folk revival storico alla vigilia del suo disfacimento, che si completerà di lì a poco. Undici anni dopo Eco, il dibattito è ancora quello fra «apocalittici» e «integrati», e non sembra esser progredito più di tanto.

⁵⁹ Omar Calabrese, «Il folk come messaggio», *L'Unità*, 22 settembre 1975, p. 3.

⁶⁰ Umberto Mosca, «Il signor Capitale non prevede tutto», *L'Unità*, 26 settembre 1975, p. 3.

⁶¹ Giaime Pintor, «Si può “riproporre” il folklore?», *L'Unità*, 20 agosto 1975, p. 3.

⁶² Roberto Leydi, «È giusto che il folk vada a Canzonissima?», op. cit.

⁶³ Michele Straniero, «Un dibattito svogliato e confuso», op. cit. Una parziale ripresa del dibattito, l'anno successivo, è in: Teti 1976.

3. Discorsi antagonisti fra pop, controcultura e politica

3.1. Il pop come cultura

Il complesso panorama di etichetta sovrapposte e in competizione fra loro che accompagnano il passaggio «dal beat al progressive», l'invenzione della «canzone d'autore» e il dibattito su che cosa sia il «folk» (e se e come debba essere «consumato») sono tutti aspetti legati all'ingresso della popular music fra le pratiche «artistiche», culturalmente accettabili per una nuova generazione di intellettuali. Da principio, è l'idea stessa di poter pensare dei repertori di musica popular come *arte* a tutti gli effetti – e non «arte popolare», «minore», come sottintendeva il discorso sulla canzone nei decenni precedenti – a emergere, in parallelo allo sviluppo di una «vera» critica musicale sulle riviste giovanili. Tuttavia, le strategie discorsive che *Ciao 2001* mette in atto a partire dai primi anni settanta (e che riviste simili impiegano e impiegheranno: ad esempio *Nuovo Sound* a partire dalla metà del decennio) altro non fanno che prendere strumenti critici da «high culture» e applicarli alla popular music. La codificazione della canzone d'autore portata avanti negli ambienti dei Club Tenco procede secondo meccanismi molto simili.

Al contrario, in altre sedi più politicamente avanzate e consapevoli, la questione non è quella di elevare determinati repertori al rango di arte attraverso strategie già rodute. Si riconosce piuttosto la tendenza a considerare questo complesso di musiche (il «progressive», il rock, ma anche – in parte – la canzone dei cantautori) come *altro autonomo* dalla cultura «ufficiale», cioè come *cultura a sé*. Si cerca di definire, cioè, un «pop» in cui sono riconoscibili dei «parametri fondamentali e unificanti» che sono altri dall'«estetica classica», come argomenta Giaime Pintor in un saggio su *Ombre rosse* – parametri che Pintor, per esempio, riconosce nel legame con la danza, la ripetitività dei ritmi, i testi, il volume d'ascolto, il virtuosismo dei musicisti, le droghe.⁶⁴ Parametri che, al limite, possono avvicinare il «pop» alla «musica popolare», e che dunque catalizzano su di esso l'interesse (e le critiche) degli intellettuali militanti che si interessano di folk.

Quello sulla *popular culture* (e sulla controcultura) non è ovviamente un dibattito solo italiano, e deve essere considerato un fenomeno proprio di tutto

⁶⁴ Giaime Pintor, «Sulla musica pop», *Ombre rosse*, n. 8, marzo 1975, pp. 46-56.

l'occidente industrializzato, almeno. Per i fini di questa ricerca è tuttavia utile domandarsi in che misura questi processi possano essere anche specificamente «italiani», quali siano cioè i caratteri peculiari che il «pop come cultura» assume nel nostro paese nel corso degli anni settanta. La risposta, ancora, è nella lettura *politica* che del pop viene data, che sovrappone discorsi contro-culturali a discorsi su una «cultura popolare» definita in modi spesso contraddittori.

3.1.1. Nuova sinistra, nuove riviste, nuovi gruppi, nuovi editori, nuove radio...

Le sedi privilegiate di questi discorsi sono spesso nuove riviste di cultura, spazi concepiti come alternativi alla «cultura dominante» e al mainstream dell'informazione, spesso riconducibili alla galassia della sinistra o della nuova sinistra extraparlamentare,⁶⁵ se non diretta emanazione di essa. Se l'interesse della stampa comunista per la «musica leggera» era sporadico e quasi sempre di segno negativo fino a tutti gli anni sessanta, qualcosa cambia in effetti con il nuovo decennio. L'atteggiamento «schizofrenico» nei confronti della popular music (CAPITOLO 8.1.3) sembra almeno in parte superato: ora non è più così inusuale per una pubblicazione di sinistra avere rubriche fisse di «musica leggera», e la stessa *Unità* si occupa ora di pop e di canzone con toni interessati e competenti (grazie, in particolare, alle firme di Leoncarlo Settimelli e Daniele Ionio). Intanto, la stessa definizione di «stampa di sinistra» può ora includere anche testate musicali, per quanto non direttamente legate a partiti o a movimenti extraparlamentari: *Gong* e *Muzak* (nella seconda parte della sua storia) sono riviste musicali e culturali *di sinistra* a tutti gli effetti, in cui è l'idea di «pop» come cultura alternativa e progressista a fondare della linea editoriale. Come ha ricordato Antonino Antonucci Ferrara, *Gong* (ma certo il discorso vale anche per il secondo corso di *Muzak*) nasceva con la precisa intenzione di «smascherare una mitologia consumistica che allora imperava tra i giovani,

⁶⁵ È molto difficile parlare di «sinistra extraparlamentare» senza operare distinzioni, e il discorso rischia di essere banalizzante o superficiale. Per i miei fini, mi limito a riscontrare come molti dei discorsi sul pop in questi anni, così come un numero crescente di concerti, avvengano in contesti di questo tipo, senza tentare ulteriori approfondimenti.

seminando strategie di colonizzazione culturale in tutte le provincie [sic] italiane» (Gong 1977, p. 5). Si rafforza, grazie agli stessi presupposti, anche la stampa underground, che raggiunge diffusioni prima impensabili: è esemplare il caso di *Re Nudo* a Milano, che pur non essendo una rivista solo musicale, di musica si occupa diffusamente.

Intanto, alcune pronunce della Corte costituzionale fra il 1974 e il 1976 mettono di fatto fine al monopolio della Rai, e permettono la nascita delle prime radio libere, spesso legate a gruppi politici (Monteleone 1992; 1994). Nelle nuove radio (alcune delle quali ancora attive oggi: Radio Popolare nasce a Milano nel 1975) si parla di musica – soprattutto di popular music – e si trasmettono anche quei dischi che non possono trovare spazio in Rai, perché fermati fra le maglie della Commissione d'ascolto, perché politicizzati, perché – semplicemente – troppo lunghi o troppo poco radiofonici. Le nuove riviste e le nuove radio offrono dunque quella spalla promozionale che manca e che è ora necessaria a un circuito della musica dal vivo e a una fetta del settore discografico in rapida espansione già dagli anni precedenti: quello dei cantautori, del folk, di un certo rock.

Uno dei laboratori più fertili, anche nella produzione di nuovi discorsi sulla musica come mezzo di comunicazione politica, è Milano. Il Movimento Studentesco, uscito dal sessantotto come forza politica organizzata, pubblica dischi di canzoni di protesta con fini di propaganda,⁶⁶ e propone spettacoli: è una novità per un'organizzazione di questo tipo. Soprattutto, si dota di «squadre di propaganda artistica», «Commissioni culturali» e «musicali» altamente organizzate: vi militano fra l'altro Franco Fabbri – parallelamente all'attività con gli Stormy Six, che negli stessi anni hanno fatto uscire un disco di canzoni politiche «d'autore», *L'Unità*⁶⁷ – e Umberto Fiori, che agli Stormy Six si unirà poco dopo. In concorrenza con l'MS e fra loro, altri gruppi varano simili programmi. Escono nuove riviste: *Movimento studentesco*, che diviene poi *Fronte popolare* (nel 1976, quando l'MS si trasforma in MLS, Movimento Lavoratori per il Socialismo), *Realismo*, ma anche *La Comune*, legata ad

⁶⁶ Ad esempio: Commissione artistica del Movimento Studentesco milanese, «Compagno Franceschi» / «E se il nemico attacca (ovvero, contro ogni opportunismo)», Edizioni Movimento Studentesco, MS 004 S, 1973, 45 giri. La canzone è scritta da Franco Fabbri (2002, p. 103).

⁶⁷ Stormy Six, *L'Unità*, First FR 50050, 1972, 33 giri.

Avanguardia Operaia e ai Circoli La Comune, nati inizialmente in supporto agli spettacoli di Dario Fo (Carrera 1980a, p. 163; Bermani 1997). Anche Lotta Continua, che pubblica il suo quotidiano e organizza i propri circoli (i Circoli Ottobre) fa uscire i propri dischi, firmati collettivamente, già dal 1970.⁶⁸

In generale, i nuovi gruppi extraparlamentari superano a sinistra la FGCI e lo stesso PCI in quanto a politiche culturali. Sono soprattutto questi ambienti più giovani, colti, cittadini, a riempire il vuoto lasciato dal calo dell'attività del NCI. L'atteggiamento verso i «maestri» più anziani è spesso di deciso antagonismo: Umberto Mosca attacca duramente il gruppo dalle pagine di *Realismo*,⁶⁹ accusandolo di essere incapace di «andare oltre il sogno dell'utopia socialista e di non saper fare altro che riposare sugli allori» (Carrera 1980a, p. 161). Allo stesso tempo, quella è l'esperienza e la teoria che bisogna superare, l'unico modello disponibile, un «corpo organico di pensiero e pratica sulla canzone politica col quale bisognava fare i conti» (Fabbri in Casiraghi 2005, p. 53).

Il caso de *Il pane e le rose*, «foglio di cultura politica (se vuoi rivoluzione culturale)»⁷⁰ è emblematico dell'aggiornamento dei paradigmi della «musica come mezzo di comunicazione politica» che riguardano la nuova sinistra, pur nell'eterogeneità delle proposte. Nato nel 1973 intorno all'area milanese di Lotta Continua, pubblicato dapprima come supplemento dei *Quaderni piacentini* (con direttore responsabile Piergiorgio Bellocchio), è diffuso soprattutto in ambienti liceali e giovanili, con articoli (rigorosamente non firmati) su sesso, cinema, cultura e, appunto, musica. L'editoriale che accompagna il secondo numero riflette proprio su come un giornale possa essere «politico» pur occupandosi di canzone – una linea che è dettata dal titolo stesso della testata – e mostra nello stile colloquiale e leggero una secessione netta dal linguaggio dalla stampa comunista «ufficiale».

Sbalorditi dal linguaggio poco «sinistrese» i compagni azzardano le ipotesi più deliranti. Se ci sono le parole delle canzoni di

⁶⁸ Lotta Continua, «Ballata di Pinelli» - «La violenza» / «La ballata della Fiat», Lotta Continua LC1, 1970, 45 giri.

⁶⁹ Umberto Mosca, «Appunti per una critica della canzone militante dal 1945 al 1975», *Realismo*, n. 6, giugno-luglio 1975, p. 26. Citato in Carrera 1980a, p. 174.

⁷⁰ «Non si vive di solo pane», *Il pane e le rose*, a. 1, n. 2, marzo 1973, supplemento a *Quaderni Piacentini* n. 47, pp. 19-20.

Sanremo o l'autobiografia di Orietta Berti (scusate ma il tono delle battute era proprio questo). Difficile spiegare che è un giornale "politico" anche se non c'è la classe operaia in copertina. "Ma che cosa significa 'sto pane e 'ste rose?" "Il pane e le rose è il comunismo".[...] "L'ha detto Marx: il comunismo è pane e rose, il necessario e il superfluo, una società dove si mangia meglio e di più (non solo pane), dove si lavora meglio e di meno, ma anche una società dove si è più felici, realizzati, liberi".⁷¹

Nella nuova serie del 1975 – che segna anche una discontinuità grafica e di stampa – *Il pane e le rose* si sposta a Roma e rinasce come «strumento di dibattito e di intervento culturale quotidiano all'interno del movimento in lotta per la liberazione delle donne e degli uomini dagli schemi, dai valori, dall'ideologia della borghesia, per la liberazione di tutti dal capitalismo». ⁷² Sarà in seguito edito dai Circoli Ottobre, ⁷³ per diventare infine una collana dell'editrice di sinistra radicale Savelli – La Nuova Sinistra.

Anche i piccoli editori di sinistra, quelli che Bermani criticava poco sopra (1975, p. 3), cambiano passo in questi anni allargando il proprio bacino di lettori e rinnovando l'offerta. Uno dei casi più interessanti è proprio quello di Savelli, che alla metà del 1975 decide di non essere «più una casa editrice di politica che ogni tanto si concedeva qualche apertura verso altri settori», come ha spiegato l'allora direttore Dino Audino, ma «una casa editrice tout court», che si potesse occupare anche

di quello che allora si chiamava "il personale" (che in quegli anni per definizione era "politico"), di tutte quelle esigenze culturali e politico-personali fuori dai vecchi schemi della politica con la P maiuscola.⁷⁴

⁷¹ Editoriale senza titolo, *Il pane e le rose*, a. 1, n. 2, marzo 1973, supplemento a *Quaderni Piacentini* n. 47, pp. 1-2.

⁷² Editoriale, *Il pane e le rose*, a. 3, n. 11, dicembre 1975, p. 2.

⁷³ Sulla storia de *Il pane e le rose*: Paolo Giammarroni, «L'editore democratico oltre la "solita" musica», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 2, luglio-agosto 1979, pp. 62-64; Lidia Ravera, «Il pane e le rose: resoconto di un'esperienza», *Ombre Rosse* 5, marzo 1974, pp. 60-68.

⁷⁴ Sara Maffei, «Militanza e cultura Popolare. L'avventura della Savelli raccontata da Dino Audino», *Oblique.it*, 29 settembre 2008, www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf; accesso: 15 dicembre 2015.

Il primo successo editoriale de *Il pane e le rose* (e in assoluto di Savelli) è *Porci con le ali*, «diario sesso-politico di due adolescenti» scritto sotto pseudonimo da Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice (1976), che si guadagnò una condanna per oscenità. Il primo libro di argomento musicale è invece *Cercando un altro Egitto. Canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni* a cura di Simone Dessì / Luigi Manconi (Dessì 1976). *Il pane e le rose*, e la successiva collana *La chitarra, il pianoforte e il potere* (diretta da Gino Castaldo, Simone Dessì e Giaime Pintor), si caratterizzano per il piccolo formato, il costo contenuto e la grafica colorata, grazie alle splendide copertine disegnate da Pablo Echaurren. Fanno uscire, fra il 1976 e la fine del decennio, numerosi titoli di soggetto musicale, in cui saggi dotti sulla canzone si accompagnano a canzonieri d'uso e raccolte di testi, un po' sul modello del *Nuovo Canzoniere Italiano*, ma in un contesto decisamente «pop». ⁷⁵

Oltre a Savelli, sono molte le piccole case editrici – quasi sempre di sinistra – che cominciano a immettere sul mercato libri di argomento musicale: Arcana, Newton & Compton, Stampa Alternativa, Lato Side, Gammalibri, Mazzotta...⁷⁶ Per tutti gli anni settanta i libri sulla musica pop rimangono, salvo rare eccezioni, una faccenda underground, lontana dai grandi gruppi editoriali, pur occupandosi nella maggior parte dei casi di musica prodotta e diffusa da multinazionali del disco. In questo, la diversa struttura dell'industria musicale e libraria ha conseguenze ideologiche di qualche rilievo: la collocazione in un mercato alternativo della stampa sul pop conferma il carattere controulturale, e spesso apertamente politico, del discorso critico sul pop stesso.

3.1.2. La formazione dei nuovi critici militanti

È allora in generale la «nuova sinistra», cresciuta tanto con Fabrizio De Andrè quanto con Paolo Pietrangeli, a interessarsi di «pop» e a impegnarsi in una sua teorizzazione in chiave politica. Protagonista di questa rete di discorsi è una nuova generazione di critici e professionisti della musica, di sinistra, nati fra la

⁷⁵ Fra i titoli più importanti: *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni sessanta* (Borgna & Dessì 1977), *La musica in Italia* (Carpitella et al. 1978), *La chitarra e il potere* (Dessì & Pintor 1976).

⁷⁶ Per una panoramica sull'editoria di libri musicali in Italia e la popular music: Prato 1988; Agostini 2010.

fine della guerra e l'inizio degli anni cinquanta. Molti dei nomi che debuttano in questi anni, molti dei quali già incontrati fino a questo punto – Riccardo Bertoncelli, Dario Salvatori, Enzo Gentile, Giaime Pintor – saranno destinati a lunga carriera come giornalisti o altrove. Luigi Manconi – legato a Lotta Continua – è oggi sociologo, stimato intellettuale e parlamentare; Gianni Borgna, legato a FGCI e PCI, firmerà i primi libri «seri» su Sanremo e sulla storia della canzone italiana, insegnando anche all'università, e sarà assessore al Comune di Roma. Altri – Enzo Gentile, Gino Castaldo, Riccardo Bertoncelli – continuano a scrivere di musica su riviste e quotidiani. A Milano producono discorsi sulla musica – come critici o come musicisti-militanti – i protagonisti della cooperativa l'Orchestra, molti dei quali formati nel contesto del movimento studentesco milanese, e che nei primi anni ottanta saranno fra i pionieri italiani dei *popular music studies*: Alessandro Carrera, Umberto Fiori e, soprattutto, Franco Fabbri (Agostini 2010). In questi anni, insomma, sta maturando professionalmente e ideologicamente una generazione di intellettuali di sinistra che, ripensatasi radicalmente durante gli anni del «riflusso», rimane in larga parte egemone ancora oggi, e i cui scritti costituiscono il primo nucleo di lavori «seri» sulla popular music in Italia.

L'elemento generazionale che accomuna questo elenco di nomi (e altri che potrebbero essere fatti), e che li distingue da quelli di appena pochi anni più anziani, è l'aver cominciato a occuparsi di musica con una tradizione di rock già più che decennale, ampiamente metabolizzata e canonizzata anche nel suo essere contro culturale. E, insieme, l'essersi formati anche con la ricca teorizzazione «da sinistra» circa l'alterità della cultura popolare e le posizioni più «apocalittiche» sulla cultura di massa, magari filtrate attraverso le letture obbligate di un intellettuale alternativo post-1968. Se si deve cercare una costante negli scritti di questi anni, è uno specifico italiano dei discorsi sul pop, questo risiede probabilmente nel tentativo di operare una sintesi fra questi diversi mondi.

Una mappatura dei riferimenti attraverso cui si può parlare di musica in questi contesti mostra, in effetti, l'eterogeneità delle idee in ballo. Un elenco sommario accosterebbe i capisaldi della sinistra internazionale con la contro cultura americana e la beat generation, Mao Tze Tung, Marcuse, e Lenin con Timothy Leary, Gramsci e Adorno con LeRoi Jones e lo zen. La

compresenza e la sintesi «dialettica» di modelli di pensiero così apparentemente distanti fra loro è davvero la cifra tipica di molta critica musicale di questi anni. E lo è indipendentemente dal legame dei singoli intellettuali (sì: ora il critico di «leggera» è un intellettuale) con il Movimento o con organizzazioni della sinistra extraparlamentare.

Il modo in cui si scrive di «pop», in cui si concepisce l'appartenenza del «pop» al «campo culturale», lo stesso concetto di «pop» come emerge alla metà degli anni settanta, sono spiegabili solo alla luce di queste contraddizioni – che tali sono, a ben vedere, già in quegli anni. Nel 1977 Enzo Gentile si esprimerà sarcasticamente ricordando quel «fascino dell'idolatria cui non sfuggivano nemmeno i militanti più severi», e in virtù del quale «gli eroi della *Hit Parade* [...] occhieggiavano sulle tappezzerie di molte stanze, a fianco dei manifesti di Marx e Mao Tze Tung» (Angiolini & Gentile 1977, p. 32). La convivenza di icone e modelli così lontani (che è spesso contraddizione più o meno ammessa, o più o meno percepita) riguarda anche gli ascolti musicali e la loro razionalizzazione da parte dei giovani militanti, la cui «educazione politica si basa anche sulle canzoni del Nuovo Canzoniere Italiano», mentre quella «sentimentale» è spesso in carico ai testi dell'odiato Mogol (Fabbri 2008a, p. 131).

Il fatto che nei primi anni Settanta le stesse persone cantino “Contessa” in piazza, e in privato ascoltino “Innocenti evasioni” di Mogol-Battisti, dove la medesima sofisticazione snob che nella prima viene additata al disprezzo delle masse diventa l'ambito di un godimento personale (che si indovina, in realtà, abbastanza a buon mercato), è il sintomo di contraddizioni che al momento restano del tutto nascoste. (*Ibidem*)

Si ripropone, insomma, quella «dicotomia» fra i canti che «piacciono per indulgenza ideologica» e quelli che si ascoltano «in privato», che Carpitella aveva ben denunciato già nel 1965.⁷⁷ Ma con la differenza che ora i nuovi critici, i militanti e – in parte – alcuni musicisti lavorano attivamente per sanare questa contraddizione: il problema che questi intellettuali si trovano più o meno coscientemente a dover affrontare è allora quello di giustificare ascolti e coinvolgimenti emotivi che paiono ideologicamente incompatibili con le istanze

⁷⁷ Diego Carpitella, «Il momento umano», *Canzoniere del lavoro*, inserto di *Vie nuove*, n. 17, 29 aprile 1965, p. 31. Citato in *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n. 6, settembre 1965, Edizioni del Gallo, Milano.

politiche del post-sessantotto, e che gettano sulla stessa cultura giovanile uscita dagli «anni della rivolta» l'ombra di un sospetto fallimento. Da un lato, si rigetta il legame fra la sinistra e la «cultura nazional-popolare del folk» proposta dal Nuovo Canzoniere Italiano (Gundle 1995, p. 372), sostenendo la necessità – come fa ad esempio Andrea Valcarenghi – che «il Mao del marxismo occidentale si faccia crescere i capelli lunghi della controcultura americana» (Valcarenghi 1973, p. 69). Ma dall'altro, il rapporto con l'America rimane di difficile razionalizzazione per i comunisti. Si chiede a posteriori Giaime Pintor, scrivendo in una prima plurale «generazionale»:

[...] avevamo prodotto, in qualche modo, un modo nuovo di far cultura? La risposta negativa che avvertiamo, in modo chiaro ed oscuro, a queste domande ci imponeva di trovare degli alibi. Li trovammo in quella che va sotto il nome di controcultura, e anche nel pop e anche in Zappa. Era volgare, insinuante, sboccacciato? Era l'antimorale e noi la considerammo la nuova morale. Era duro, confuso, sovvertiva, pur prendendo a prestito mille echi, il concetto di musica tradizionale? Era una delle voci più violente dell'altra America? Dunque era l'altra-America, la contro-America, il nuovo mondo. Dunque, per forza concludemmo, doveva essere politicamente con noi.⁷⁸

La costruzione del «pop» in Italia come campo controculturale e alternativo alla cultura ufficiale è un primo passo verso lo sdoganamento degli ascolti «privati», nell'ottica – appunto – del «personale come politico». È un processo che passa attraverso la produzione di una grande quantità di discorsi sulla musica, e che necessita di una (ri)scrittura della storia della musica in cui il pop è letto politicamente come espressione di quello che viene talvolta detto «proletariato giovanile».

La musica pop è nata come espressione della rivolta degli strati oppressi e sfruttati dal capitalismo americano [sic] e inglese, dai neri al nuovo proletariato studentesco, e appartiene oggi di fatto e di diritto alla cultura di tutto il *movimento* che nel mondo lotta per la liberazione dell'uomo e della donna dallo sfruttamento. (Volantino per il concerto dei Jethro Tull a Vicenza nel 1973, in Stampa alternativa 1974b, p. 15. Enfasi in originale)

⁷⁸ Giaime Pintor, «C'è un signore seduto sul cesso coi baffi», *Muzak*, a. 3, n. 4, luglio-agosto 1975, pp. 39-40.

Il ricorso a questa lettura del pop come «altro» contro culturale non riguarda, tuttavia, solo i militanti o i critici più legati alla sinistra extraparlamentare (come Pintor o Manconi), ma è un frame interpretativo generalizzato e diffuso, pur nelle contraddizioni evidenziate. Ed è un frame compatibile tanto con le evoluzioni della cultura giovanile come sono state tracciate a partire dai primi anni sessanta, quanto con la politicizzazione di ampi strati di quella stessa comunità negli anni che seguono il sessantotto.

Si può prendere come esempio uno dei primi libri italiani sul «pop»: il dimenticato (e piuttosto naïf) *Pop-Under-Rock*⁷⁹ di Vincenzo Maolucci (Maolucci 1972), elaborazione di quella che fu una delle prime tesi di laurea sulla popular music in Italia (a Torino: relatore Massimo Mila!). Il libro, afferma la quarta di copertina, propone un

riscatto culturale del Rock [sic] attraverso un'analisi particolare di tutte le sue forme dalle origini (Blues, Jazz) fino ad oggi e attraverso tutte le sue implicazioni musicali (Classiche, Folk, Elettroniche, ecc.), filosofiche, sociologiche, letterarie, figurative.

Più oltre, Maolucci rivendica la natura non «gastronomica» o di «surrogato consumistico» del rock, portando avanti la tesi che quella musica sia una «sostituzione» della «musica popolare», che sia tanto una «musica d'ascolto serio, impegnato, e a livello non solo élitario [sic]», quanto «una nuova cultura per i giovani» (p. 135). Senza entrare nel merito delle idee di Maolucci (che fu anche cantautore di un certo valore),⁸⁰ è interessante – trattandosi, all'origine, di una tesi di laurea – vedere come costruisca le sue argomentazioni. Quali siano, cioè, le letture obbligate di un giovane teorico del pop in Italia all'inizio degli anni settanta. La snella bibliografia tiene insieme, come prevedibile, diverse cose. Alcuni titoli sul rock – i pochi disponibili in Italia – fra cui l'influente *Guida alla musica pop* di Rolf-Ulrich Kaiser (1971), uno in inglese (Cohn 1969), e quello che è in quel momento è l'unico contributo «serio» sul tema da parte di un intellettuale italiano, «Commenti al rock» di Luciano Berio (1967). Poi, da un lato, il filone dei «classici» dei giovani alternativi *seventies*:

⁷⁹ Dove «Under» sta per «underground», naturalmente.

⁸⁰ Enzo Maolucci, *L'industria dell'obbligo*, Dischi dello Zodiaco VPA 8311, 1976, 33 giri; *Barbari e bar*, Dischi dello Zodiaco VPA 8380, 1978, 33 giri.

Allen Ginsberg, *Poesia degli ultimi americani* della Pivano (1964), Timothy Leary, la *Teoria dell'orgasmo* di Wilhelm Reich, *Il libro tibetano dei morti*, vari titoli sullo zen, l'immane *Il popolo del blues* di LeRoi Jones (1968), Marshall McLuhan (e, per citare un film, *Easy Rider*). Dall'altro lato, sul fronte della critica alla popular music, i titoli sono obbligati e altrettanto prevedibili: *Le canzoni della cattiva coscienza*, *Apocalittici e integrati* e – naturalmente – Adorno, in particolare *Dissonanze* (con *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, Adorno [1959] 1979) e *Introduzione alla sociologia della musica*, quest'ultimo pubblicato in Italia nel 1971 (Adorno 1971). E se pure il pensiero di Maolucci pecca di eccessiva naïveté – periferico com'è tanto rispetto ai centri del Movimento quanto al dibattito sulla musica – è sicuramente esemplificativo di contraddizioni e argomentazioni diffuse. Né gli altri testi che escono in questi anni, futuri «classici» della critica rock italiana, sembrano guardare a un orizzonte di riferimenti tanto differente.

È il caso ad esempio del più raffinato *Pop Story* di Riccardo Bertoncelli (Bertoncelli 1973), che si vanta sulla quarta di cover di essere «il primo libro italiano di questo genere», il primo cioè a parlare della musica pop in quanto «“strumento del comunicare”» (ancora McLuhan!). Il libro vanta un approccio diverso, «apparentemente disordinato» ma «in realtà profondamente logico, proprio come la musica pop» (*ibidem*). Esattamente come molti articoli delle nuove riviste alternative di quegli anni, lo stile del libro sembra in effetti suggerire che l'alterità della musica pop esiga anche modi di scrittura differenti con cui essere raccontata. Pure con questa avvertenza, *Pop Story* si apre con una lunga introduzione di Gianni Emilio Simonetti che cala il tutto in un paesaggio apocalittico e adorno, in cui «l'ideologia dominante deve il più velocemente possibile sequestrare il prestigio della musica giovanile per le proprie esigenze autoritarie e totalitarie» (p. 8), con rimando diretto alla *Introduzione alla sociologia della musica* (Adorno 1971, p. 48). Bertoncelli scrive, naturalmente, in modo differente. Sin dall'incipit però, che conferma l'uso di «pop» nell'accezione ampia che si è rimarcata nel CAPITOLO 11, si chiarisce come l'alterità della «cultura pop» si nutra anche di quel dibattito sulla «cultura di massa» che in Italia aveva preso caratteri suoi propri.

Non mi piace chiamarlo rock. Sa tanto di giacconi di cuoio, di miti fatti in serie, Elvis Presley pacioso sulla scena e i negri

imbiancati tanto cari a Madre Industria. Preferisco chiamarlo pop: da *popular*, popolare, qualcosa che viene dalla base, fuori dall'alambicco perfetto del Mito Consumistico. Qualcosa che è della gente e per la gente: espressione pura, semplice, chiara. Una etichetta generica, senza libidini di sorta: quello che conta è solo ciò che si ascolta. Il resto, ipocrisia. *L'underground* e i suoi miti, il revival del *folk*, il *country* con un pizzico di jazz. (p. 19, corsivi in originale)

Anche concetti cari alla vulgata retorica del critica rock internazionale come «il Potere», «l'Ingranaggio» (p. 22), «l'Industria» (p. 23), e altri ancora che si potrebbero citare, sono nel contesto italiano caricati di significati diversi, e interpretabili in relazione alla mobilitazione politica.

L'esempio più emblematico di questo stile che mescola controcultura pop e riflessioni anticapitalistiche viene però da un pamphlet del 1976, il *Libro bianco sul pop in Italia* (Anonimo 1976), pubblicato anonimo da Arcana ma riconducibile a Pintor e agli ambienti a lui vicini.⁸¹ Il libro si garantisce una buona diffusione – anche grazie alla povertà di riflessioni critiche specifiche sul soggetto – e rimane discretamente citato anche negli anni successivi. Condotta con tono ironico e gusto per il paradosso come la «cronaca di una colonizzazione musicale in un paese del mediterraneo» (come recita il sottotitolo), il libro usa i cliché del linguaggio politico e dell'analisi storico-sociale per spiegare – di fatto – che cosa sia il «pop», e come debba essere inteso nel nostro paese. La quarta di copertina lo presenta come «un libro bianco di marca gramsciana, demistificatrice e puntuale», e Gramsci compare anche in epigrafe, chiarendo il contesto in cui ci si muove – che è quello, ancora, del «popolare» e di tutte le contraddizioni a esso connesse:

È da osservare il fatto che in molte lingue “nazionale” e “popolare” sono sinonimo o quasi... in Italia il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”.⁸²

⁸¹ Si veda ad esempio la scherzosa recensione che dedica al libro *Gong*, con ampio estratto dall'introduzione del libro, pubblicata sulla stessa rivista: «Introduzione ad un travestimento letterario», *Gong*, a. 3, n. 3, marzo 1976, pp. 8-12. Si veda anche, sulla ricezione e l'attribuzione: Maurizio Baiata, «Una storia tutta da scrivere», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 26, 25 giugno 1976, pp. 6-7; «Un libro bianco con tanti lati oscuri», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 27-28, 9 luglio 1976, pp. 34-35.

⁸² La citazione è da *Letteratura e vita nazionale* (Gramsci 1950).

Anche Adorno risponde all'appello: questa volta è quello del *Fido maestro sostituto*, per il quale «la scelta dei programmi radiofonici è simile “alla scelta libera e insieme rigidamente regolata dei prodotti in serie al supermarket”» (p. 39; la citazione inclusa è da Adorno 1969, p. 448).

Altri esempi analoghi potrebbero essere fatti anche per gli anni successivi: *Contro l'industria del rock* (Salvatori 1973), dura requisitoria contro l'industria culturale firmata da uno dei suoi protagonisti, *Note di pop italiano* (Angiolini & Gentile 1977), che parla di «migliaia di giovani abbindolati da pubblicità e stampa “pop-qualunquist”[sic]» (p. 15), o *L'arcipelago pop*, sottotitolo «La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile» (Caroli et al. 1977), fino all'emblematico – sin dal titolo – *Rock and Roll Marx* di Massimo Bassoli (1981) e a *La grande evasione* di Gianni Borgna (1980a, e CAPITOLO 5.2.5).

3.2. Il «pop italiano» come «musica popolare»

3.2.1. Disaccordi e equivoci sul «popolare»

Il *Libro bianco sul pop in Italia*, e i moltissimi articoli da riviste come *Suono*, *Muzak* e *Gong* che vi compaiono in forma di citazione commentata, sembrano riproporre – a colpi di rimandi a Gramsci e Adorno – una nuova versione di quelle stesse posizioni apocalittiche che Eco aveva stigmatizzato ormai più di dieci anni prima. Ora però con una possibile via di fuga: il «valore culturale» del pop in Italia, scrivono gli autori, può essere raggiunto nel «rapporto dialettico costante» con il pubblico. Per non essere «colonizzazione», «prodotto vuoto», il pop deve «saper rispecchiare costantemente le esigenze delle masse» (pp. 12-13). Tre sono, per il libro, i presupposti di questo ragionamento.

- 1) Che il pop non sia un linguaggio universale e internazionale, ma invece legato a precise e determinate situazioni storico-sociali;
- 2) Che il pop non è per sé “cultura” in America e sottocultura in Italia, ma che questo rischio esiste, come esiste la possibilità contraria;
- 3) Che la cultura di massa non è di per sé reificazione e colonizzazione, ma lo diventa quando cessa di rispecchiare le esigenze profonde delle masse. (p. 11)

La musica pop allora deve farsi «cultura» per il «popolo». Il «gigante pop» deve essere rimesso «“dalla testa sui piedi” [...] a partire da una tradizione nazionale e popolare» (p.113). È piuttosto comune, in questi anni, incontrare riferimenti alla «culturale popolare», alla «musica popolare» o alla «tradizione popolare». Ma di che «popolare» si sta parlando?

Il dibattito sul folk a *Canzonissima* e i Congressi della Nuova Canzone hanno mostrato l'incertezza che accompagna l'idea di «popolare» in questi anni. La questione è insieme semantica e ideologica, e lo ammettono gli stessi autori del *Libro bianco*. Il «pop» può essere canzone politica? Può essere «musica popolare», per il «popolo»? In che modo, e che con che finalità? Come si deve intendere il suo rapporto con il mercato? Il problema era stato già sollevato da Eco ([1964] 2008), aveva animato gli ultimi anni di vita di Tenco, ed è da subito recepito dall'agenda dei nuovi cantautori e di alcuni gruppi nella prima metà degli anni sessanta, soprattutto in rapporto al concetto di «nuova canzone» (CAPITOLO 12.1.2). Naturale allora che tocchi anche quei musicisti che, cresciuti nei primi anni della mobilitazione, escono dalla loro fase «beat» nel contesto della politicizzazione post-sessantotto. Il caso degli Stormy Six – che passano da un generico impegno in era «beat», a gruppo «organico» del Movimento studentesco milanese, a avanguardia della «nuova canzone» nel contesto del «pop italiano» e portatori di una «ricerca popolare», come sostiene *Ciao 2001*,⁸³ fino a diventare interpreti e compositori di brani «d'autore» che entrano nel repertorio «popolare» delle manifestazioni di piazza⁸⁴ – è forse unico, ma esemplare della porosità delle categorie in questi anni, soprattutto in quella sorta di macro-genere, rivendicato da più parti, che è in quel momento la «musica popolare».

L'idea di «fare musica popolare» torna a più riprese nei discorsi della nuova generazione di musicisti e critici di sinistra. Ad esempio nei primi documenti della Cooperativa l'Orchestra che – si legge – «si è posta il compito di contribuire alla diffusione e allo sviluppo della musica popolare nel nostro paese», collaborando con quelle istituzioni che «hanno compreso l'importanza

⁸³ Dario Salvatori, «Stormy Six, la ricerca popolare», *Ciao 2001*, a. 6, n. 18, 5 maggio 1974, pp. 46-37.

⁸⁴ È il caso, soprattutto, di «Stalingrado», inclusa in: Stormy Six, *Un biglietto del tram*, L'Orchestra OLP 10001, 1975, 33 giri.

della battaglia ideologia e culturale in questo campo». ⁸⁵ Lo stesso Franco Fabbri, in un contributo del 1975, scrive che

la musica è popolare non in quanto nata dal popolo o scritta per il popolo, ma, indipendentemente dalle sue origini, in quanto fatta propria dalle masse popolari, che vi riconoscono i propri sentimenti reali, la propria vita reale, le proprie lotte. ⁸⁶

Il richiamo a Gramsci è ancora esplicitato, pur con le «correzione dovute all'intercorsa diffusione della radio, della televisione, dei dischi, di Canzonissima»: non si devono confondere «i sentimenti delle masse con i sentimenti *fittizi* delle masse, la vita delle masse con *l'american way of life* o con Carosello, la musica popolare con l'orchestra Casadei», altrimenti si rischia di ricadere nella definizione «che la borghesia dà della musica popolare», e «saremmo costretti ancora ad isolarci nelle etichette di “folk” e di “canzone politica”», continua Fabbri. ⁸⁷

Si sta dunque affermando (anche per l'assenza del concetto di «popular music», che non è in uso in Italia prima del decennio successivo: Agostini 2010) un uso di «musica popolare» decisamente più inclusivo, con forti connotazioni ideologiche: «musica popolare» è la musica di cui si appropria il «popolo», è una musica diversa – «altra» – dalla musica della borghesia o delle classi dominanti. La *Nueva Canción chilena* è senz'altro decisiva nel mostrare una strada alternativa ai modelli angloamericani, in quanto canzone insieme «molto poetica e soprattutto autenticamente popolare», come la descrive Luigi Nono in un toccante ricordo di Victor Jara, ⁸⁸ o «musica popolare nuova» che «parla di problemi reali, della reale vita dei subalterni», come la definisce *Ciao 2001*. ⁸⁹ Essa cioè fornisce un modello di musica «popolare» e «pop» insieme, politicizzata, contemporanea, al centro della lotta politica, aliena dal mainstream globalizzato del pop eppure musicalmente varia e interessante. Si può comunque riconoscere una linea coerente di pensiero sulla «musica

⁸⁵ «Appunti sull'organizzazione di spettacoli popolari», dattiloscritto, archivio privato di Franco Fabbri.

⁸⁶ Franco Fabbri, «Il gioco della musica rivoluzionaria», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, pp. 28-30.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Luigi Nono, «Il canto di Victor Jara», *L'Unità*, 12 gennaio 1974, p. 3.

⁸⁹ Sesto Passone, «Inti Illimani. Il successo diverso», op. cit.

popolare» che parte da Cantacronache, attraversa il NCI, arriva fino alla nuova sinistra e alla nuova «nuova canzone» fino alla «musica popolare» di cui parla l'Orchestra all'inizio della sua storia.

L'interesse per il «popolare» in questi anni riguarda più in generale quelli che sono qui stati definiti «discorsi antagonisti» sulla musica pop. Non è un tema diffuso solo negli ambienti politici più radicali, o in riferimento ai gruppi e ai solisti più consapevoli della «nuova canzone», come nel caso dell'Orchestra, ma riguarda anche sedi ben più mainstream. O meglio: quelli che oggi appaiono discorsi radicali e «di nicchia», godono in realtà di diffusione capillare nell'ambiente tanto della militanza politica, quanto degli ascoltatori di musica, e toccano con sfumature diverse anche l'ambiente del «pop italiano» e del «rock», le riviste più o meno politicizzate, le pubblicazioni più divulgative. È significativo che alla *Guida alla musica pop* di Rolf-Ulrich Kaiser (1971), pubblicata in italiano da Mondadori e fra i primi titoli disponibili sul tema, venga aggiunta un'appendice su «La canzone di protesta in Italia» firmata da Michele Straniero (1971; Agostini 2010, p. 37), e non una parte sui gruppi del «pop italiano». È un modo di intendere il «popolare» che non circola solo in Italia, naturalmente, ma che in Italia assume connotazioni proprie: il capitolo d'apertura dell'importante *Storia del rock* di Carl Belz (1975) si intitola, appunto, «Rock come arte folk».

Si perpetua e si amplifica, allora, anche la generale incertezza sul concetto di «popolare» che aveva accompagnato la storia della «nuova canzone», del folk italiano, e che negli stessi anni riguarda la codificazione della canzone d'autore come tradizione d'arte. L'instabilità del concetto di «musica popolare» è sempre una diretta conseguenza ideologica di come si pensa, in un dato momento, il «popolo». Nella pluralità dei riferimenti culturali fra loro contraddittori che caratterizza questi anni il tema è particolarmente complesso, e spesso oggetto di equivoci difficili da sciogliere ancora oggi: si ha l'impressione che buona parte dei discorsi sul pop e sul rock – e di quelli che oggi appaiono come dei fraintendimenti di quello che diremmo piuttosto «popular» – si generino da un non-accordo su che cosa sia «popolare». Il «pop» in quanto (etimologicamente) «popolare» diventa allora poco a poco una «musica popolare contemporanea» (quanta ideologia nelle singole etichette...), che ottiene una sua sanzione in opposizione al mercato, *ma anche alla «cultura*

dominante», e che deve trovare i suoi naturali spalleggiatori fra le classi subordinate. L'alleanza fra gli studenti e gli operai in chiave pop, per così dire.

La versione italiana del discorso controculturale del rock, allora, si cala in quella teorizzazione della cultura popolare come «altro antagonista» che era la cifra distintiva degli studi folklorici italiani dai tempi di De Martino. I dibattiti sul tema, con partecipanti più o meno consapevoli, abbondano in questi anni. Come scrive un lettore di *Muzak* (non certo dunque un intellettuale organico) nel pop «si è persa l'essenza alternativa tipica della cultura popolare (in quanto espressione del popolo privo di potere) fondata sulla necessità e non sull'estetica del comunicare», perché «il rock è nato *con* e *in* un mercato precostituito». ⁹⁰ Dal punto di vista di teorici e musicisti la «sfida», allora, è quella di comprendere come si possa rendere accettabile il pop in quanto «*contromusica* di massa» che è, però, «*per le masse* e non *delle masse*». ⁹¹ Che ha cioè tutti i caratteri del feticcio, dell'«oppio» dei popoli, ma che è allo stesso tempo cultura d'opposizione. Come adattare al contesto della cultura giovanile dell'Italia post-1968 un messaggio *controculturale* e *antagonista* che viene in molti casi percepito come d'importazione, e che è per giunta inestricabilmente intrecciato con il sistema di mercato e con la cultura dominante?

3.2.2. Pop italiano e nazionalismo di sinistra

La questione che interessa molta critica militante riguarda soprattutto il «pop italiano», dato che imita modelli di importazione che sono inevitabilmente diversi dalla «musica popolare» italiana, in qualunque accezione si intenda questo termine. E riguarda, in particolare, come si possa *autenticare* un «*pop italiano*», secondo quali parametri estetici, con quali pratiche discorsive.

Il tema è spinoso, e rassegna di commenti critici sul «pop italiano», se si esclude la campagna nazionalista pro-gruppi «progressive» portata avanti da *Ciao 2001*, restituisce un panorama piuttosto desolante. *Muzak* e *Gong* si occupano solo occasionalmente di musicisti italiani. È una scelta editoriale ed estetica, come spiega una recensione:

⁹⁰ «Posta», lettera di Paolo Navarra, *Muzak*, a. 1, n. 3, dicembre 1973, p. 4.

⁹¹ Giaime Pintor, *Suono*, a. 1, n. 4, ottobre 1971, p. 60. Citato in Anonimo 1976, p. 41.

Da queste colonne non parliamo spesso di artisti italiani: qualcuno se ne stupisce. Gli è che vorremmo evitare di incoraggiare le disastrose manie che da tempo tengono inchiodato il pop nostrano (salvo rarissime eccezioni) su posizioni di indubbia retroguardia, ancora più in basso della stessa deludentissima scena inglese. Inutile sprecare spazio per stroncare, a questo livello: i lavori non menzionati – nella stragrande maggioranza dei casi – commentano da sé la propria miseria.⁹²

Non è certo un caso che la recensione citata – *rara avis* su *Gong* – si riferisca al live americano della PFM, già citato come esempio di «italianità musicale» costruita a partire da uno sguardo «esterno».

Gli stessi argomenti tornano in più occasioni, e da firme diverse. Per limitarci alla posizione di Riccardo Bertoncelli, la musica italiana è «tanto giovane quanto presuntuosa, sorprendentemente capace di mettere in mostra, nei pochi anni di vita che possiede, una lista incredibilmente lunga di errori e difetti», prima fra tutti l'«assenza totale, in Italia, di una tradizione musicale di forme nuove, in grado di far fruttificare qualcosa di assurdo sul ceppo morto della musica “seria”, classica, incipriata» (Bertoncelli 1973, p. 213). È un pop cui manca «una coscienza», che non si chiede «perché fare musica nuova», e che non sa «imporre agli dei del consumo la propria strada non commerciale» (p. 216), che del suo equivalente inglese e americano prende «le forme esteriori, finì a se stesse», che è suonato da «gente che [...] compera dall'oggi al domani un Moog per suonare quattro note distorte (e male) in un concerto», da «musicisti alla ricerca di astruse e deliranti idee per dare un aspetto sempre più “colto” e “difficile” al nulla che scaturisce» (p. 217). Un pop che ha «sino ad ora girato a vuoto, affrescando enormi pareti con linee infantili» (p. 220).

Il problema riguarda soprattutto la rielaborazione dei modelli stranieri. Secondo Enzo Gentile, «in Italia raramente si è assistito a una produzione valida di cultura musicale propria, non condizionata da modelli anglo-americani» (Angiolini & Gentile 1977, p. 11), e la colpa è cercarsi nelle condizioni storiche e politiche, nel «pressapochismo e [nella] confusione musicale – ma soprattutto ideologica» che ha attraversato la prima stagione dei festival di «musica d'avanguardia» (p. 13) e l'«accozzaglia di muzak vera e

⁹² Marco Fumagalli, recensione di *PFM, Live in USA, Gong*, a. 2, n. 1, gennaio 1975, p. 59.

propria» che proponevano (p. 15). In Italia – scrivono gli autori del *Libro bianco* – il pop è «fenomeno regressivo», stretto fra un patrimonio folklorico guardato come «forma pre-artistica» e una musica colta «riguardata con la venerazione un po' ironica con cui si ammirano le tombe etrusche anziché come un patrimonio storico-culturale della borghesia al potere» (Anonimo 1976, p. 12). Dunque si disegna un «quadro desolante, privo di un humus culturale qualsivoglia», in cui il pop – nel processo di importazione – perde il suo «collegamento indispensabile con la storia e con gli strati sociali» e assume «una serie di incrostazioni ideologiche che ne fanno un linguaggio universale e immutabile: cioè, alla fine, un cadavere». Perché non sia «colonizzazione», «prodotto vuoto» il pop italiano deve «saper rispecchiare costantemente le esigenze delle masse» (*ibidem*). Deve, cioè, farsi «musica popolare».

Se in questa visione il pop non è «un linguaggio universale e internazionale» ma è «legato a precise e determinate situazioni storico-sociali» (Anonimo 1976, p. 11), quali sono queste «situazioni»? La domanda, che può oggi apparire oziosa, non sembra affatto esserlo negli anni settanta, né per i critici né per i musicisti impegnati a definire uno specifico di «pop italiano». Del resto, le argomentazioni portate avanti dai giornalisti di *Ciao 2001* per validare i nuovi gruppi pop italiani nei primi anni del decennio erano – al netto del discorso politico – all'incirca le stesse. Nel momento in cui si tratta il pop come «arte» (prima ancora che come «cultura»), e gli si richiede di rispondere a parametri di originalità e novità, la questione del superamento dei modelli stranieri diventa centrale. E se i modelli devono essere superati *in quanto stranieri*, diventa naturale guardare in casa propria, a modelli «italiani». Si interroga in merito un critico di *Muzak*:

Un discorso chiaro sul “pop” nostrano mi pare non sia mai stato fatto. Un discorso cioè che tenti di vedere quali matrici è giusto che una musica giovanile ma colta adoperi, a partire da un patrimonio certamente molto più grosso da un punto di vista storico musicale di quello angloamericano. Cioè individuare quale corrente della musica un gruppo italiano oggi debba privilegiare: se quella popolare, il folklore, o quella colta, lo sperimentalismo o il neobarocchismo. Intendiamoci: non vogliamo qui fare del nazionalismo musicale. Quello che intendiamo, quando parliamo di musica “italiana”, è solo il fatto che per coinvolgere sempre più larghi strati di giovani, abbandonando l'ipotesi di un pubblico esclusivamente studentesco-freak, debba anche trovarsi da parte dei gruppi più

preparati un linguaggio che sia parte integrante del patrimonio di questo pubblico. Se intendimento di un gruppo fosse, ad esempio, quello di coinvolgere i figli dei pastori sardi raggiunti solo dalle frescacce dei mass-media tipo Rai, è evidente che questo gruppo dovrebbe tenere conto, in primo luogo, delle musiche proprie, caratteristiche, tradizionali di quei luoghi.⁹³

La citazione precedente è piuttosto ingenua, nel richiamo al coinvolgimento dei «figli dei pastori sardi» e nell'immagine quasi romantica (o gramsciana) di un popolo lontano e isolato nelle sue pratiche ancestrali e «pure» – neanche gli stessi pastori sardi non ascoltassero la radio e fossero a contatto con musiche «altre» dalla «loro» da ben prima della sua invenzione. Tuttavia, argomentazioni di questo genere sono piuttosto comuni, nei tentativi di definire i confini di un pop che sia veramente «italiano». Per quanto lo si neghi, le risposte alla domanda su come si possa tradurre il pop per l'Italia vanno ancora verso un nazionalismo musicale, seppur evidentemente un «nazionalismo di sinistra».

Quello del legame con le «radici popolari italiane» è un tema non certo nuovo: già Tenco aveva argomentato sulla necessità di recuperarle, in luogo di quelle inglesi, e la stessa musica dei Beatles era validata in rapporto a presunte radici «inglesi».⁹⁴ È quasi scontato che il «popolare» verso cui si guarda, allora, sia ancora una volta quello teorizzato sulla linea Gramsci-De Martino-Nuovo Canzoniere Italiano. Dal punto di vista dei cantautori il nodo da sciogliere appare meno arduo: nessuno – o quasi⁹⁵ – si preoccupa della *musica* che fanno, fintanto che i testi sono riconducibili in qualche modo alla canzone di protesta/impegnata. Sono norme di genere che appaiono, già in questi anni, decisamente prescrittive: non si contesta a De Gregori il fatto che i modelli della sua musica siano rintracciabili soprattutto nel folk americano, fintanto che agisce come cantautore «organico» (e anche il «processo» del 1976, su cui si tornerà a breve, non ha nulla a che fare con la musica). Il «folk» e la «nuova canzone» che si suonano al Folkstudio, cioè, sono «italiani» come lo erano Fausto Amodei, Giovanna Marini, Ivan Della Mea. Dal momento che sono

⁹³ Antonio Belmonte, «Area. La musica rende schiavi», *Muzak*, a. 2, n. 8, giugno 1974, pp. 55-58.

⁹⁴ Nel dibattito: «È in crisi? Oggetto: il beat», op. cit.

⁹⁵ Si veda almeno: Franco Fabbri, «Il gioco della musica rivoluzionaria», op. cit. I cantautori sono criticati precisamente su questo punto.

impegnati, o almeno «“musica leggera politica”» (Manconi 1974, p. 74), possono essere interpretati come gli ultimi arrivati su una linea continuativa di «canto sociale», in cui è l'aspetto «politico» a rappresentare il fulcro del «popolare».

Al contrario, nel campo del pop italiano, quali sono i modelli disponibili, se non quelli del folk revival? Si assiste allora a una convergenza – tanto di alcuni musicisti, quanto della critica – verso la ricerca e la validazione di un'«italianità» musicale di origine «popolare». È un fenomeno che è osservabile, in particolare, intorno al 1976. I nomi che compaiono più spesso come modelli positivi sono, appunto, quelli di gruppi ben iscritti nel nuovo movimento revivalistico, ma insieme forti di una ricerca sul materiale popolare italiano (che è di per sé elemento «autenticante», garanzia di «autenticità» popolare): la Nuova Compagnia di Canto Popolare e il Canzoniere del Lazio. Se i risultati del Nuovo Canzoniere Italiano erano stati «frammentari e con un grado di divulgazione prossimo allo zero» (Angiolini & Gentile 1977, p. 26), alcuni intravedono proprio nei nuovi esperimenti nel campo del folk «urbano» un superamento di quella «esterofilia irrazionale, saldatasi al “bel vivere” di *Coca-Cola* e di *Chewing-gum*»: insomma, «si può fare musica anche con le tammuriate [sic]», e la «riappropriazione della tradizione popolare, senza quel recupero di tipo archeologico o estetico che qualcuno gli vuole attribuire, è tra gli aspetti più positivi di questi anni» (p. 29). Il «pop italiano», da questo punto di vista, potrà venire fuori solo dal «nostro bagaglio di cultura popolare non asservita o scopiazzata da modelli inglesi o americani»,⁹⁶ scrive *Re Nudo* a proposito di Toni Esposito. La Nuova Compagnia di Canto Popolare, coerentemente, può essere lodata come il «migliore gruppo pop italiano» (Marengo e Pergolani 1998, p. 98; Plastino 2014a, p. 59). È in effetti proprio sulla scena napoletana, dalla definizione di quel suono «napoletano», e dagli incroci fra scena «pop» (o «progressive») e folk revival che si sintetizza un modello «popolare», accettabile da sinistra, di «pop italiano». I gruppi napoletani, scrive ancora Gentile, «hanno coinvolto centinaia di migliaia di giovani, proletari, studenti, borghesucci, manovali sparsi per la penisola e stufi di ballare al suono delle menate di Philadelphia e Detroit» (Angiolini & Gentile

⁹⁶ «Re nudo (si) domanda; Toni Esposito», *Re Nudo*, a. 4, marzo 1976, pp. 46-47.

1977, p. 30). L'avanguardia del «pop italiano» – quella che la critica militante percepisce e loda come tale – è in realtà piuttosto «folk», ed è passata alla storia come tale.

Dal canto loro, i depositari iniziali di quella tradizione di pensiero ben si rendono conto di quello che è – dal loro punto di vista – un fraintendimento in cattiva fede. Portelli, in un intervento già citato, aveva criticato duramente l'idea ricorrente in *Muzak* (ma non solo) per cui potesse passare come «musica popolare» – almeno in ambito urbano – «quella di chiunque decida di attribuirsi l'etichetta» (Portelli 1975, p. 56), e in particolar modo quella prodotta da gruppi come Canzoniere del Lazio e Aktuala, che di fatto rielaborano materiali musicali «popolari» usando linguaggi jazz e rock (per estensione, il discorso può riguardare anche gruppi come gli Area, che guardano piuttosto a materiali musicali «popolari» ma di area mediterranea).

La dimensione del «popolare» riguarda anche l'aspetto performativo dei nuovi gruppi: quella condivisione con il pubblico richiesta dalla nuova idea di «pop», allora, può venire proprio da un'ideologia «popolare» del *fare musica*. Il Canzoniere del Lazio può allora fare «spettacoli in cui richiedono la diretta partecipazione del pubblico» (Anonimo 1976, p. 158). La partecipazione del pubblico – magari suonando degli strumenti, come avviene in un concerto di Toni Esposito recensito su *Re Nudo* – può contribuire a «rompere [il] diaframma tra “pubblico” e “artista”», e recuperare – come rileva lo stesso Esposito in un'intervista – «quella partecipazione tra pubblico e musicista è alla base della musica popolare». ⁹⁷ Come è ribadito anche altrove, il discorso musicale di Toni Esposito allora «non è folk», «ma è indubbiamente “popolare”». ⁹⁸ E lo è «sia per le matrici, sia per il fine: “comunicare”, coinvolgere, cercare un dialogo laddove la paranoia consumistica contemporanea ha totalmente annullato qualsiasi tipo di rapporto con la gente». ⁹⁹

La danza, il ballo popolare, il gesto e quindi il ritmo della
musica, della più matura e personalizzata musica del Toni

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ M.R. [Renato Marengo?] «“Il mio è un discorso popolare”», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 7, 19 febbraio 1976, pp. 4-5.

⁹⁹ *Ibidem*.

Esposito di oggi, pongono le sue composizioni nella stessa dimensione di un funky, di un soul, di un gospel: ed ecco allora i “negri del Vesuvio” [...].¹⁰⁰

La stessa «riscoperta del ballo collettivo» promossa da *Re Nudo* come parte necessaria delle Feste del Proletariato Giovanile ¹⁰¹ è riconducibile alla medesima matrice «primitivista».

Questa ambizione verso un nuovo genere musicale «nazional-popolare» di sinistra che trovi una sintesi fra le radici «nere» e «americane» del pop e del rock, e quelle popolari italiane, è qualcosa che tocca, negli stessi anni, anche gli ambienti del jazz italiano. In modi diversi, con linguaggi e ambizioni diverse fra loro, parte dell'avanguardia jazzistica nazionale si pone le stesse domande che si pongono alcuni musicisti pop,¹⁰² sempre dettate da finalità inscindibilmente artistiche e politiche insieme. Sono anni in cui Mario Schiano può dichiarare a *Muzak* che

[I]e origini nero-americane del jazz devono rimanere come back-ground, come remota memoria e possono anche essere non esplicite. L'importante è che vada avanti un modo italiano di fare jazz.¹⁰³

O in cui Gaetano Liguori può instaurare parallelismi fra il jazz e la tarantella, perché «il jazz è sorto come musica dei negri oppressi» e la tarantella è nata «intorno al '500 come rivolta del popolo di allora alle ingiustizie ed al patronato».¹⁰⁴ Giorgio Gaslini dal canto suo, pur con modalità diverse e nel quadro della sua idea di «musica totale» (Gaslini 1975), rivendica nel jazz italiano «la ricerca di uno stile autonomo da altri modelli», caratterizzato dall'«aggancio alle esperienze della musica contemporanea internazionale» e dalla «utilizzazione tematica del canto popolare italiano».¹⁰⁵ Molti musicisti jazz, insomma, «hanno cercato nel riferimento popolare la salvezza della loro

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ «Allacciamoci nel Lambro», *Re Nudo*, a. 6, n. 42, giugno 1976, pp. 5-6.

¹⁰² E lo stesso incontro/scontro fra «jazz» e «rock» impegna per diversi mesi collaboratori e lettori di *Musica Jazz*, aparendo saltuariamente anche su *Ciao 2001*.

¹⁰³ Citato in Dario Cercek, «Il corriere dei Supporters - Gaetano Liguori Idea Trio», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 19, 7 maggio 1976, p. 22.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Giorgio Gaslini, «La realtà del nuovo jazz», *L'Unità*, 9 settembre 1975, p. 3.

anima», e il proliferare di «titoli di sinistra» e di «citazioni popolari» è fenomeno che si avvia già nel 1975 (Carrera 1980a, p. 100). Alcuni di questi jazzisti, molti dei quali ben inseriti in un circuito di improvvisatori radicali europei, sono peraltro attivi nel contesto dell'Orchestra: ad esempio, Guido Mazzon.

Insomma, dietro il paravento del «nazional-popolare» si guarda con interesse al recupero del nazionalismo musicale, *se* esercitato verso la musica «veramente popolare». Allo stesso tempo, è evidente come l'accordo su *quale* sia questa musica sia impossibile da trovare, fra ideologie e posizionamenti politici differenti, e soprattutto fra differenti «verità» sul folk. Uno dei problemi più pressanti che rimangono sul tavolo è come una musica che deve necessariamente essere «alternativa» possa esistere all'interno del sistema di mercato. Possa cioè passare da cultura «subalterna» a cultura «dominante» senza snaturare se stessa, rimanendo «autenticamente altra».

3.3. Il proletariato giovanile e i padroni della musica

3.3.1. «Riprendiamoci la musica»: gli scontri ai concerti

Un aspetto inedito delle pratiche musicali di questi anni merita di essere rimarcato, nella disamina di come si costruisca un concetto politico di «pop» negli anni settanta: quello del concerto come spazio privilegiato della comunità giovanile, e insieme spazio privilegiato di scontro politico. Le due visioni sono, nel contesto degli anni settanta, perfettamente coerenti l'una con l'altra, e per entrambe uno degli slogan più diffusi di questi anni – «riprendiamoci la musica» – dà conto delle ideologie in gioco. *Riprendiamoci la musica* è anche il titolo di uno dei libelli pubblicati da Stampa Alternativa (Stampa Alternativa 1974b), fra le migliori fonti possibili per studiare il fenomeno delle contestazioni ai concerti,¹⁰⁶ insieme alla rivista *Re Nudo* (si veda anche Carrera 1980a).

In questi anni i concerti pop arrivano sulle pagine dei quotidiani soprattutto per episodi di violenza. Le cronache riportano di incidenti a partire dall'inizio degli anni settanta: sono scontri solitamente orchestrati da piccoli gruppi di «autonomi», allo slogan di «la musica si sente il biglietto non si

¹⁰⁶ Si veda anche Stampa Alternativa 1974a. Per una ricca selezione di racconti dal punto di vista dei musicisti: Casiraghi 2005.

paga». Il copione abituale prevede una distribuzione di volantini e una trattativa con l'organizzazione per cancellare il biglietto d'ingresso, ridurlo, o ottenere di entrare pagando un biglietto a offerta. In alcuni casi divenuti celebri – come quello dei Led Zeppelin al Vigorelli nel 1971 (Rossi 2014) – la polizia carica e lancia lacrimogeni, una circostanza che gli organizzatori cercano di evitare negli anni successivi (soprattutto per non dover pagare danni milionari) finendo spesso per assecondare le richieste degli «autoriduzionisti», dopo aver fatto entrare il maggior numero possibile di spettatori paganti. Nonostante ciò, lanci di sassi, colorite contestazioni agli artisti internazionali («Santana puttana esci dalla tana» e altri cori simili) e vari incidenti (il celebre «processo» a De Gregori nel 1976: CAPITOLO 13.1.2) sono costanti per tutti questi anni.

Senza poter indagare a fondo sul fenomeno, che andrebbe spiegato nel più ampio contesto di quella mobilitazione giovanile costante che caratterizza l'intero decennio 1968-1977 (Balestrini & Moroni 2007) o meglio ancora nel frame della «violenza» (De Luna 2011), né tantomeno volerlo banalizzare a semplice atto di teppismo organizzato come spesso fatto dai media «ufficiali», è utile vederne le ragioni politiche dichiarate. È utile soprattutto se si ricorda come gli scontri ai concerti, e il loro corredo ideologico di discorsi, siano un fenomeno specifico dell'Italia di questi anni. Osservare la grande mole di materiale propagandistico sul tema (raccolto in *Stampa Alternativa* 1974a; 1974b), e leggerlo in rapporto ai coevi discorsi della critica musicale, può allora aiutare a comprendere meglio i significati specifici associati con l'idea di «pop» nel nostro paese. È bene specificare come anche questo particolare aspetto della storia della cultura italiana di sinistra sia difficile da collegare a un soggetto unico e coerente, all'interno della galassia della sinistra extraparlamentare. Gli stessi protagonisti delle contestazioni sono spesso in aperta lotta fra loro (*Stampa Alternativa* e il gruppo di *Re Nudo*, per esempio), e le ragioni delle azioni – reali o dichiarate – hanno spesso ispirazione differente.

I bersagli dei contestatori sono i tour dei grandi nomi internazionali del pop, e soprattutto i promoter che li portano in Italia – nomi che tornano spesso nei volantini dell'epoca: Bernardi, Mamone, Zard – accusati (come lo erano gli organizzatori di Sanremo nel decennio precedente) di speculare sulla musica dei giovani, se non direttamente sulla musica «del popolo». Rispetto al decennio precedente il tono è di aperto antagonismo, e mette in scena una sorta di

parodia della lotta di classe, con da un lato il «proletariato giovanile» e dall'altra i «padroni della musica» (anche il titolo di un opuscolo di Stampa Alternativa: 1974a). I riferimenti del discorso sono piuttosto eterogenei, paradossali e insieme tremendamente seri.

Senti Mamone: tu vai tranquillo col tuo trip di pop-ladro; ma se non vai in pensione, ricorda che stiamo preparando l'inverno caldo della musica: e ne vedrai delle belle. Decine di migliaia di incazzati hanno capito che i Palalidi sono i loro Vietnam, i loro campi di battaglia; che è pazzesco dare in tre anni un miliardo e trecento milioni a te e agli altri ladri della musica. Verranno da tutta Italia, non per sentire il McCartney di turno, ma per fare i conti con l'Agnelli della musica; hanno tirato i pomodori a Patty Pravo, e tireranno patate a John McLaughlin se sarà così stronzo da venire in Italia per guadagnare una manciata di quattrini e farne guadagnare palate a te. Arriveranno da tutta Italia ad ogni concerto pop, di Rocchi o di McCartney, sarà un appuntamento di lotta. (Volantino «Senti Mamone», Stampa Alternativa 1974b, enfasi in originale)

Il collegamento fra le contestazioni ai concerti e la lotta politica è dunque reso esplicito dagli stessi contestatori. I precedenti sono riconosciuti nella mobilitazione del Sessantotto, gli slogan sono spesso quelli delle manifestazioni dell'autunno caldo («PS = SS»), e il linguaggio è quello delle cronache degli scontri di piazza: «un vile PS», «Noi che stavamo fuori abbiamo cominciato a gridare schifosi, assassini, fascisti, vigliacchi»; «I cani hanno perso. La polizia è andata via con la coda tra le gambe»;¹⁰⁷ «Verso le 22.30 il palazzo è liberato» (Stampa Alternativa 1974a, pp. 43-45); «Un'ora e mezza di lotta creativa che ha un solo precedente: il maggio '68» (Anonimo 1976, p. 86), e così via.

Nelle teorizzazioni sincroniche del fenomeno per opera dei suoi stessi protagonisti, le lotte ai concerti sono lette come un passaggio decisivo verso la definizione di una nuova idea di musica, il passaggio dal «movimento "pop generico"» a un «movimento di «tipo nuovo», che si pone come obiettivo non lo «svecchiamento-continuazione», ma il «cambiamento-riconsiderazione di tutta l'esperienza pop» (Anonimo 1976, pp. 73-75; 114). Si denuncia cioè la «necessità che il movimento giovanile [esprima] sempre di più una linea di lotta che colpendo i padroni della musica e i parassiti dei concerti sia nello stesso tempo

¹⁰⁷ «Napoli si prende la musica», *Lotta Continua*, 6 febbraio 1974, p. 2.

in grado di unire su di un programma il proletariato giovanile». ¹⁰⁸ Da una fase di scontri sul prezzo del biglietto, secondo gli autori del *Libro bianco*, si sarebbe passati attraverso una crescente politicizzazione degli stessi fino alla «comparsa e progressiva egemonia del proletariato e sottoproletariato cosciente» (p. 113). La stessa idea di «proletariato giovanile» – teorizzata da *Re Nudo* a partire dal 1971¹⁰⁹ – nasce non come riconoscimento di una «nuova classe», ma

dall'aver individuato nel corso della pratica di controculture fra le masse giovanili, *un comportamento unitario che non univa solo in base ai bisogni ma soprattutto in base alla pratica di vita*: droghe psichedeliche, vita comunitaria, la musica come scoperta di un modo nuovo di comunicare, il viaggio, l'aspirazione complessiva per un nuovo modo di far politica che allargasse a trasformasse la pratica della militanza tradizionale che unificava i gruppi e i partiti di sinistra.¹¹⁰

La musica è dunque un elemento costitutivo del «proletariato giovanile» come «pratica di vita», forma di comunicazione. Il corollario è l'attenzione sull'evento-concerto (o l'evento-festival) come momento condiviso di socializzazione, vera «festa popolare» che è tale indipendentemente da chi è sul palco. Nel percorso verso la «riappropriazione della musica» condotto attraverso il «Vietnam» dei Palazzetti dello sport, cioè, *chi* suona non poi così decisivo.

3.3.2. La festa, il pubblico, i musicisti

L'insistenza sulla dimensione comunitaria della «festa» e la teorizzazione del proletariato giovanile sono strettamente legate all'attività dei gruppi extraparlamentari, con finalità politiche di informazione e propaganda, dal momento che il PCI «non ha più il monopolio delle feste popolari», e si rende necessario – in molte riflessioni di questi anni – di «definire, da un punto di vista rivoluzionario, il significato di “festa popolare”». ¹¹¹

¹⁰⁸ «Lotte ai concerti: ricostituire un fronte unitario su di un programma e una linea di lotta», *Re Nudo*, a. 5, n. 32, 1975.

¹⁰⁹ «Quali falchi dal disio chiamati», a. 6, n. 44-45, *Re Nudo*, agosto-settembre 1976, pp. 3-6. Enfasi in originale.

¹¹⁰ *Ibidem*, enfasi in originale.

¹¹¹ Vincenzo Vita, «Feste e quaresima», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, p. 12.

Il rovescio della medaglia degli scontri, è in effetti, la ricerca e la formalizzazione di spazi alternativi in cui fare musica, sempre con l'imperativo di «cercare di stimolare la creatività del pubblico, rompere la passività, eliminare il ruolo dell'artista», come spiega *Re Nudo*.¹¹² A partire dai primi eventi gratuiti – le Feste del Proletariato Giovanile – organizzati dalla rivista a Ballabio (1971) e Zerbo (1972) si afferma l'idea che il festival debba essere uno spazio nuovo di socialità, «un grande prato esteso all'orizzonte da niente altro delimitato che dai corpi di una gioventù che balla libera e felice attorno ad altri ragazzi, che si chiamino Robert Plant e John Hiseman o Lucio Battisti», un «sogno» in cui «non entrano biglietti, né recinti, né polizia, ma solo armonia, gioia di vivere e scintille per un mondo migliore, un mondo ancora da scoprire e inventare...», come scrive un commentatore entusiasta su *Ciao 2001*.¹¹³ O, come si esprime Claudio Rocchi,

Non è sulla qualità, sulla tecnica, sulla preparazione che ci si deve fermare: a Ballabio era soprattutto una grossa festa, senza divi e senza pubblico, [...] più incontro che festival. [...] Non si pagava per entrare non si era pagati per suonare. [...] Qualcuno ha detto che a Ballabio si era “fuori dal mondo”, ma in ogni caso si era in un piccolo mondo creato dai suoi abitanti, dove legge era la legge creata *direttamente*, senza mediazioni, da *noi*.¹¹⁴

Uno spazio in cui – per saltare al racconto della seconda edizione del Festival di *Re Nudo* a Zerbo – «la polizia è [...] tenuta fuori» perché «l'ingresso [è] gratis o quasi e cioè ad offerta libera», non di sono «biglietti, né recinti che fanno tanto di campo di concentramento psichedelico, né avidi promoters [sic] che sempre più vorrebbero trasformare le nostre buone vibrazioni sottoforma [sic] di denaro sonante». ¹¹⁵ Come si vede, i richiami alle «esperienze di vita

¹¹² «Lotte ai concerti: ricostituire un fronte unitario su di un programma e una linea di lotta», op. cit.

¹¹³ Carlo Silvestro, «Il primo giorno della nostra era», *Ciao 2001*, a. 3, n. 42, 20 ottobre 1971, pp. 22-25.

¹¹⁴ Claudio Rocchi, «Il primo giorno della nostra era», *Ciao 2001*, a. 3, n. 42, 20 ottobre 1971, p. 26. Enfasi in originale.

¹¹⁵ Romano Belletti, «Hippieland, come una nuova terra...», *Ciao 2001*, a. 4, n. 28, 16 luglio 1972, pp. 32-34.

Si veda anche: stampamusicale.altervista.org/Festival_Zerbo/index.htm; accesso: 15 dicembre 2015.

collettiva»¹¹⁶ che affollano *Re Nudo* e altre riviste underground sono, ancora una volta, riconoscibili anche nella stampa mainstream, a testimonianza della diffusione di un certo atteggiamento (al netto degli aspetti più politicizzati) e della sua perfetta coerenza con l'associazionismo e il solidarismo giovanile emersi dagli anni sessanta.

La costruzione del «pop» in Italia come controcultura passa allora anche attraverso la ridefinizione dei suoi spazi e del ruolo del suo pubblico, un pubblico che è chiamato a essere attivo e mai passivo, con argomentazioni che ancora una volta si fondano su una visione idealizzata della «musica popolare» in cui tutti suonano e partecipano alla performance. «Riprendersi la musica» è anche ritornare a un'utopia premoderna in cui tutti sono musicisti. Come recita la pubblicità del disco *Are(A)zione* degli Area,¹¹⁷ diffusa anche su *Re Nudo* – e gli Area, e Gianni Sassi in particolare, furono i più abili a sfruttare la loro collocazione alternativa sul mercato a fini anche commerciali:

Il pubblico non ascolta. Partecipa. Compone. Arrangia. Vive. Il pubblico è musica.¹¹⁸

La costruzione del concetto di «pop» in Italia, almeno da parte di alcune comunità piuttosto visibili e attive della sinistra, avviene allora in uno spazio ideale fra l'utopia hippie e l'utopia comunista. Uno spazio in cui le istanze «freak» e controculturali ispirate da una certa idealizzazione della cultura pop americana e la liberazione sessuale si mescolano – *ed è questo lo specifico italiano* – con il discorso politico – più o meno «organico» – sulla liberazione del proletariato, con il femminismo radicale, con la lotta di classe, e con un'idea di «musica popolare» inclusiva sempre più confusa fra radicalismo, suggestioni post-romantiche, gramsciane e veri e propri fraintendimenti semantici.

Le contraddizioni sulla famigerata necessità di «partecipazione» da parte del pubblico e sulla gratuità vengono a galla quasi subito scontrandosi con la richiesta di professionismo degli stessi musicisti e gli equilibri economici

¹¹⁶ *Huuh*, rivista alternativa, citata in *Stampa alternativa* 1974b, p. 14.

¹¹⁷ Area, *AreAzione*, Cramps CRSLP 5104, 1975, 33 giri.

¹¹⁸ Pubblicità di Area, *AreAzione*, *Re Nudo*, a. 5, n. 36, novembre 1975. Sulla copertina del disco, peraltro, c'è una foto scattata alla Festa del Proletariato Giovanile di Parco Lambro, dove il disco fu registrato.

dell'intero sistema musicale. È piuttosto facile dimostrare l'inconsistenza e l'infattibilità di un sistema musicale basato sulla prestazione gratuita, almeno all'interno di quella società capitalistica e conservatrice che i giovani contestatori volevano abbattere, e che di lì a poco sembrerà, piuttosto, rafforzarsi. Tuttavia, è interessante notare come il tema torni a più riprese in questi anni (lo abbiamo già incontrato poco sopra, nel capitolo 12.1.3.2): è qualcosa di strettamente legato all'idea inclusiva di «musica popolare» come qualcosa che «appartiene» al popolo (e dunque al pubblico). Più in generale, il tema riguarda anche – soprattutto nelle teorizzazioni dei musicisti militanti – il proporre prodotti musicali che siano adeguati ai contesti del circuito alternativo. È necessario superare definitivamente il modello della festa politica che sfrutta prodotti «di massa» per attrarre pubblico, abbandonare l'idea di quel «partito-impresario» che già Cantacronache criticava. Come suggerisce, per esempio, Gaslini:

Occorre scegliere i musicisti giusti, quelli cioè che si identificano con gli stessi contenuti di lotta, occorre dare loro strumenti giusti (luci, microfoni, palco ecc.) e un luogo giusto, con un aggancio alla realtà ambientale e politica della città o del territorio e dove l'acustica renda possibile il messaggio musicale.¹¹⁹

Non si può, cioè, «“organizzare” una cosa senza gestirla culturalmente»: l'alterità della musica si persegue evitando tanto «i luoghi comuni» dello «spettacolo borghese e consumistico», quanto lo «strumentalismo del passato».¹²⁰ Proprio nel tentativo di costruire questa alterità musicale su basi solide, anche e soprattutto nell'organizzazione del lavoro dei musicisti e nel ripensamento dello spazio del concerto e del festival, naufraga però l'idea del pop «musica popolare» che è caratteristica del periodo indagato in questo capitolo.

¹¹⁹ Giorgio Gaslini, «Musica totale», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, p. 23.

¹²⁰ *Ibidem*.

13.

1976-1980: una crisi dei generi

1. 1976 circa: tre crisi, una sola crisi

1.1. Autopsie di una stagione politica

Il capitolo precedente dovrebbe aver mostrato come una rete di discorsi «antagonisti» contribuisca, in particolar modo fra 1974 e 1975, a ridisegnare il sistema di generi e di valori della canzone italiana verso una sua sintesi «politica», pur nella varietà di posizioni spesso contrastanti. Al centro ci sono – ancora – la rivalutazione del «popolare» come «altro» antagonista della «cultura dominante», l'insistenza sull'«autenticità» (spesso a questo collegata), fino alla definizione di quello di un nazionalismo «di sinistra» centrale nelle strategie di validazione estetica. I tre filoni riconoscibili – quello della canzone d'autore/«nuova canzone», quello del folk revival, e quello del «pop italiano» – sono in realtà strettamente intrecciati fra loro, specie all'interno del circuito alternativo. Musicisti folk, revivalisti, cantautori, gruppi rock battono in questi anni gli stessi palchi, arrivano spesso allo stesso pubblico e sono spesso valutati secondo criteri analoghi, anche grazie a un'ideologia della «musica popolare» che rende la categoria piuttosto flessibile.

Tuttavia, la sintesi «politica» delle diverse aspettative connesse con la popular music mostra immediatamente segni di crisi. Il Congresso della Nuova Canzone e la polemica sul folk a *Canzonissima* evidenziano insieme una comunità d'intenti e lo stallo ideologico, la frammentazione delle visioni interne alla galassia della sinistra e della nuova sinistra, l'incapacità di arrivare a delle conclusioni comuni, e la sopravvivenza di paradigmi «apocalittici» già diffusi nel decennio precedente. Lo stesso avviene nel campo del «pop», dove il

discorso è monopolizzato da intellettuali più giovani ma altrettanto litigiosi, e dove autonomi e autoriduzionisti invocano la musica gratis contro la quasi totalità dei musicisti.

Se il periodo successivo al 15 giugno 1975 aveva indotto ottimistiche ambizioni nella sinistra, ora speranzosa del «sorpasso», l'anno seguente segna una netta battuta d'arresto. Nelle elezioni del 20 giugno 1976, le prime con il voto ai diciottenni, il PCI registra una leggera crescita, ma la DC recupera i voti persi e va al governo. È avvertito, secondo Crainz, un «cambio di fase» in atto per la sinistra italiana, il «declinare di un'epoca iniziata con il 1968» (Crainz 2003, p. 541). È un sentimento diffuso anche negli ambienti della sinistra extraparlamentare, che conferma il risultato elettorale deludente del turno precedente. Nell'autunno del 1976 va in scena il crollo di Lotta Continua (De Luna 2011, p. 125), che non supera il tentativo di sintesi delle sue diverse correnti. La nuova mobilitazione studentesca di piazza che si accende nel 1977 è un'«ultima occasione collettiva, prima della dispersione nei multiformi rivoli della “marginalità” o dell’“inserimento”» (Crainz 2003, p. 568), divisa fra un'ala «autonoma», «prossima alla lotta armata», e una creativa, portatrice di un linguaggio nuovo, che è ben rispecchiato dalla musica che ascolta, come scrive Umberto Eco su *L'Espresso*.¹

In un contesto di politicizzazione costante dei significati musicali, la crisi politica della sinistra è anche, inevitabilmente, una *crisi delle tassonomie musicali*. La convergenza d'intenti descritta nel capitolo precedente diventa in breve impossibile. Le stesse canzoni del «Movimento del '77» parlano una lingua diversa, «un linguaggio dissociato, fatto di allusioni che ci sfuggono», spiega Eco, (e si chiede: «non appariva altrettanto illogica e dissociata agli occhi dei primi lettori sbigottiti una poesia di Éluard?»).² La canzone d'autore e la canzone politica, così come il pop italiano, attraversano ciascuno la sua personale crisi di vocazione, nel contesto della più ampia crisi della sinistra negli anni che vanno verso il «riflusso», verso la «glaciazione» degli anni di piombo.

¹ Umberto Eco, «Il laboratorio in piazza», *L'Espresso*, 10 aprile 1977. Ora in Eco 1983.

² *Ibidem*.

1.2. La crisi dei nuovi cantautori

1.2.1. *Il fallimento politico: il processo a De Gregori*

Il Congresso della Nuova Canzone del 1975, e in maniera più netta quello del 1976, avevano mostrato le crepe di un rapporto difficile: quello fra i nuovi cantautori eredi di Tenco, lanciati al successo nazionale al traino di *Rimmel*, e il mondo della «nuova canzone» e dei suoi teorici militanti. Le questioni sul tavolo del dibattito riguardavano la possibilità di «egemonizzare» i cantautori, di usarli in una prospettiva «entrista», di farne l'avanguardia della nuova sinistra in un tentativo di sovvertimento dall'interno dell'industria culturale. Le soluzioni, fra posizioni difficilmente conciliabili, erano rimaste più che aperte. Tuttavia, fra i due Congressi, avviene un episodio destinato a incidere sull'opinione pubblica, e che simbolicamente anticipa il fallimento della «saldatura» fra canzone politica e d'autore: il «processo» intentato a Francesco De Gregori da un gruppo di autonomi al Palalido di Milano.

Quando raggiunge il successo, De Gregori è il perfetto esempio del cantautore di sinistra: è un professionista sotto contratto per una multinazionale del disco che, come militante, si esibisce sui palchi della sinistra extraparlamentare, trovandosi a dover di volta in volta mediare per ottenere una sanzione economica per il proprio lavoro. Il successo di pubblico non fa che rendere palesi le contraddizioni. Nel 1975 Adriano Sofri, dalle pagine di *Lotta Continua*, attacca il cantautore per aver preteso quattrocentomila lire di cachet per suonare al Circolo Ottobre della Magliana. La richiesta sarebbe stata motivata proprio dalla volontà di non essere identificato come «uno che suona sempre gratis» (Deregibus 2003, p. 79). Il responsabile dei Circoli Ottobre Sergio Martin media dopo l'«incidente», e nel febbraio del 1976 De Gregori e Corrado Sannucci (cantautore certo più vicino a Lotta Continua di quanto non lo sia De Gregori) partono per un tour – gratuito – nel centro-sud, con lo scopo di finanziare il quotidiano e i Circoli. Gli accordi iniziali – prezzo del biglietto calmierato a mille lire, un solo concerto per sera – sono disattesi, e Martin interrompe il tour.

A testimonianza della situazione «schizofrenica» in cui si esibiscono i nuovi cantautori, appena un paio di mesi dopo De Gregori deve avviare il tour di

supporto al lancio del suo nuovo, atteso, LP *Bufalo Bill*,³ seguito di *Rimmel* e prevedibile successo di vendita. Suonerà, per la prima volta, con una band (già di per sé una piccola violazione delle norme di genere del «cantautore politico con la chitarra», nonostante si sia a dieci anni da Newport). I contestatori lo aspettano il 2 aprile al Palalido di Milano. Alla fine del concerto, in circa duecento, riconducibili al Coordinamento dei Circoli Giovanili e a Area Autonoma, lo richiamano sul palco per «processarlo» (Luigi Grechi, in Casiraghi 2005, p. 87). I racconti sull'accaduto sono vari e non sempre coincidenti.⁴ Le accuse che vengono rivolte al cantautore sono pienamente compatibili con l'ideologia del «riprendiamoci la musica» delineata nel capitolo precedente, e simili a quelle mossegli da Sofri. Gianni Muciaccia, futuro cantante dei Kaos Rock, che era fra i contestatori, ha chiarito le ragioni dell'attacco: «Non ce l'avevamo con lui come persona, ma per quello che rappresentava, un prodotto discografico camuffato di sinistra» (in Casiraghi 2005, p. 120-121). Il culmine paradossale del «processo» arriva quando un militante invita De Gregori a suicidarsi «come Majakovski» o – ha notato Marco Santoro (2010) – come Tenco. Mario Luzzatto Fegiz racconta l'episodio con prosa immaginifica sulle pagine del *Corriere della sera*, probabilmente romanzando alcuni punti, indulgiando sui «volti lombrosiani»⁵ dei militanti, e garantendo una vasta eco all'accaduto.

“Suona per i lavoratori, non ti mettere in tasca i soldi”. “Quanto hai preso stasera?” urla un giovane. “Credo un milione e due – sussurra con un filo di voce De Gregori – ma poi c’è la SIAE...”. “Se sei compagno, non a parole ma a fatti, lascia qui l’incasso”, ribattono. Prende la parola un uomo con la barba bianca, d’età indefinibile: “La rivoluzione non si fa con la musica. Prima si fa la rivoluzione, poi si potrà pensare alle arti o alla musica. Lo diceva anche Majakovski che era un vero rivoluzionario e si è suicidato. Suicidati anche tu!”.⁶

³ Francesco De Gregori, *Bufalo Bill*, RCA Italiana TPL1-1192, 1976, 33 giri.

⁴ Si vedano, fra gli altri, Derigibus 2003; Santoro 2010.

⁵ Mario Luzzatto Fegiz, «Concerto interrotto e palco invaso al Palalido», *Il Corriere della Sera*, 3 aprile 1976. Anche in www.rimmelclub.it/pag54.htm; accesso 15 dicembre 2015.

⁶ *Ibidem*.

Nuovo Sound parla direttamente di aggressione perpetrata «fascisti rossi»,⁷ ben sintetizzando la reazione di buona parte dell'opinione pubblica, anche di sinistra. De Gregori esce profondamente scosso dall'accaduto, al punto di rimanere per un certo periodo lontano dalle scene.

L'episodio potrebbe in realtà essere letto come l'ennesimo della stagione delle contestazioni ai concerti, e a ben vedere neanche il più violento. Tuttavia finisce con il segnare la definitiva rottura dei rapporti fra la sinistra extraparlamentare e la figura del nuovo cantautore. È la fine dell'utopia di sinistra di una canzone (d'autore) che sia insieme nazional-popolare e «organica», come era nel progetto abortito di Tenco. Il processo del Palalido rappresenta allora il punto di non ritorno nel rapporto fra cantautori e militanza politica, esso stesso un preludio al fallimento del Movimento e della sinistra extraparlamentare.

1.2.2. Il diritto del cantautore alla sua autodefinizione e il «cantautorato»

Una canzone che mi darà dei problemi [...] nel senso che non passerà mai in Rai-TV perché ci sono delle parolacce dentro [...] È la canzone del cantautore incazzato. [...] Io non ho mai voluto fare il cantautore di mestiere, è capitato quasi per caso [...] la gente ti chiama a fare delle serate, e tu se puoi andare vai volentieri, se non puoi andare dici no guarda non posso venire, e questi si arrabbiano moltissimo, lo prendono come un insulto atroce fatto alla loro persona [...]. E poi la gente arriva lì e dice “ah beato te cosa si prova a essere arrivato?”. Tu dici: “prego?” [...]. Oppure arriva lì e dice “una volta sì quando eri più spontaneo, adesso che hai fatto i soldi sei diventato un personaggio eccetera...”. Oppure arrivano lì e dicono “m’han detto che non sei più quello di una volta che ti sei fatto la Miura” e io non c’ho neanche la patente, insomma [...]». ⁸

La distanza fra le aspettative connesse con la figura politica del cantautore e la volontà dei cantautori stessi è però incrinata già almeno dal 1975. Nella citazione qui sopra, Francesco Guccini sta presentando la sua nuova canzone sul tema durante un concerto al Folkstudio di Roma, nell'ottobre del 1975. La

⁷ «Aggredito Francesco De Gregori!», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 15, 9 aprile 1976, p. 3.

⁸ Francesco Guccini in concerto al Folkstudio di Roma, 3 ottobre 1975, Archivio Folkstudio, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS0000085115000000, 1 CD.

canzone non ha ancora titolo, ma si dovrebbe chiamare – «su suggerimento di qualcuno», dice Guccini – «L'avvelenata». Il brano – che sarà poi incluso nel 1976 in *Via Paolo Fabbri 43*⁹ – circola dal vivo già nel 1975. È alla Rassegna del Tenco di quell'anno (Club Tenco Sanremo 1976) e compare, con il titolo «La "canzone autocritica" di Francesco Guccini», sul terzo numero di *Musica popolare*, a margine del commento al Congresso della Nuova Canzone di Del Grosso Destrieri (1976) a testimonianza di come la sua importanza sia riconosciuta immediatamente.

«L'avvelenata» è un brano particolarmente significativo del processo di ri-codificazione della canzone d'autore nella seconda metà degli anni settanta. Il testo del brano è un'invettiva contro diversi personaggi (compreso Riccardo Bertoncelli, reo di aver stroncato *Stanze di vita quotidiana*¹⁰ su *Gong*);¹¹ è una «autocritica auto-ironica», secondo Del Grosso Destrieri (1976) ma è soprattutto un manifesto di poetica dei nuovi cantautori. C'è – a ben vedere – quasi tutto: la rivendicazione di appartenenza a un milieu sociale proletario (essere «il primo che ha studiato» della famiglia), il cantare per necessità («cosa mi frega / di assumermi la bega / di star quassù a cantare»), il rifiuto della commercialità (contro la schiera dei cantautori che «si vende alla sera per un po' di milioni»)... Soprattutto, c'è il rigetto della dimensione politica, un ritrattare dalle responsabilità derivanti dall'associazione dei cantautori alla «nuova canzone».

Voi critici, voi personaggi austeri, militanti severi, chiedo scusa
a vossia,
però non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni, si possa
far poesia.
Io canto quando posso, come posso, quando ne ho voglia senza
applausi o fischi
vendere o no non passa fra i miei rischi, non comprate i miei
dischi e sputatemi addosso.

«L'avvelenata» è la prima di un fertile filone di canzoni «autocritiche», autoreferenziali – «giustificazioniste», le ha definite crudelmente Alessandro Carrera (1980b) – che compaiono nei repertori dei cantautori a partire dal 1976,

⁹ Francesco Guccini, *Via Paolo Fabbri 43*, Emi Italiana 3C064-18188, 1976, 33 giri.

¹⁰ Francesco Guccini, *Stanze di vita quotidiana*, Columbia 3C 064-18032, 1974, 33 giri.

¹¹ Riccardo Bertoncelli, recensione a Francesco Guccini, *Stanze di vita quotidiana*, *Gong*, a. 3, n. 1, gennaio 1975. Si veda anche Bertoncelli 1998.

e che suonano come una sorta di *auto da fé* collettivo della categoria. Il brano più celebre di questa tendenza, insieme a «L'avvelenata», è senz'altro «Cantautore» di Edoardo Bennato,¹² un elenco iperbolico delle doti del «nuovo cantautore» declamato con voce beffarda su un accompagnamento musicale elementare, un altrettanto ironico «schitarrato folk» suonato su una dodici corde. Il cantautore è «buono», «vero», «onesto», «modesto», «semplice», «sicuro», «generoso», «valoroso», «senza macchia», «senza peccato», «intoccabile», «inattaccabile», «perfetto» e «senza difetti»:

tu sei forte tu sei bello / tu sei imbattibile tu sei incorruttibile
 tu sei un (ah ah) cantautore
 tu sei saggio tu porti la verità / tu non sei un comune mortale /
 a te non è concesso barare
 tu sei un (ah ah) cantautore
 tu sei un'anima eletta / tu non accetti compromessi / tu non
 puoi sbagliare / tu non devi lasciarti andare
 tu sei un (ah ah) cantautore.¹³

Ma si possono citare, a distanza di pochi mesi, «Un amore» di Ricky Gianco:

Se non avessi questo ruolo così importante
 da intellettuale borghese con la testa sulle spalle.¹⁴

E, più «da destra», «Io canterò politico», di Bruno Lauzi:

Io canterò politico quando starete zitti
 e tutti i vostri slogan saranno ormai sconfitti
 quando sarete stanchi di starvene nel coro
 a battere le mani solo se lo vogliono loro.¹⁵

O ancora, «Festival» di De Gregori,¹⁶ dedicata alla morte di Tenco e inclusa in *Bufalo Bill*, o «Vaudeville (Ultimo mondo cannibale)» di Vecchioni, del 1977,

¹² Con punti in comune con «Cantautore» è anche «Rinnegato», di qualche anno precedente, che contiene riferimenti ironici al fratello di Edoardo, Eugenio, e alla Nuova Compagnia di Canto Popolare. Edoardo Bennato, «Rinnegato», *Non farti cadere le braccia*, Ricordi SMRL 6109, 1973, 33 giri.

¹³ Edoardo Bennato, «Cantautore», *La torre di Babele*, Ricordi SMRL 6190, 1976, 33 giri.

¹⁴ Ricky Gianco, «Un amore (una giovane signora)», *Alla mia mam...*, Ultima Spiaggia ZVLS55187, 1976, 33 giri.

¹⁵ Bruno Lauzi, «Io canterò politico», *Persone*, Numero Uno ZPLN 34014, 1977, 33 giri.

¹⁶ Francesco De Gregori, «Festival», *Bufalo Bill*, RCA Italiana TPL 1-1192, 1976, 33 giri.

ironica marcetta in maggiore dedicata alle contestazioni ai concerti, le cui strofe sono separate da un coro che scandisce «scemo, scemo».

E spararono al cantautore
in una notte di gioventù,
gli spararono per amore
per non farlo cantare più
gli spararono perché era bello
ricordarselo com'era prima
alternativo, autoridotto,
fuori dall'ottica del sistema.¹⁷

Nello stesso anno esce anche «Autobiografia industriale» di Claudio Lolli,¹⁸ uno schizzo grottesco dell'esperienza del cantautore alla Emi.

[...] Il primo giorno
che ho messo un piede alla Emi,
mi hanno guardato,
sembravano tutti un po' scemi,
ma oggi ho capito
che di tutti il più scemo ero io,
l'unico che si prendeva sul serio
e restava anche male,
un incrocio terribile insomma,
tra un coglione ed un criminale.

Autobiografia industriale,
come inserirsi nell'industria culturale,
cioè come possono gli intellettuali,
dare una mano
per mantenere sempre gli stessi rapporti sociali.

Con il successo di pubblico dei nuovi cantautori si completa un importante corto circuito critico. Se il cantautore in quanto artista «autentico» è chiamato a essere «se stesso», questo ruolo viene a comprendere anche la riflessione sul proprio ruolo, di artista e di militante. Il credito culturale di cui questa nuova generazione di cantautori comincia a godere – ora sì, i cantautori sono *veramente* degli intellettuali – garantisce un peso particolare alla loro opinione, un primato che la critica quasi non può contestare (si veda il caso della querelle Bertoncetti-Guccini). Con il risultato che questo sottrarsi dalla responsabilità

¹⁷ Roberto Vecchioni, «Vaudeville (Ultimo mondo cannibale)», *Samarconda*, Philips 6323 049, 1977, 33 giri.

¹⁸ Claudio Lolli, «Autobiografia industriale», *Disoccupate le strade dai sogni*, Ultima Spiaggia ZBLS 34020, 1977, 33 giri.

politica, il rifiutarsi di essere avanguardia antisistema, o megafono di istanze sociali, finisce con il codificarsi come convenzione: da un certo punto in poi – e il passaggio avviene precisamente in questi anni – il cantautore non deve fare «dichiarazioni serie più lunghe di una frase, e poi scherzarci sopra» (Fabbri 1982a, p. 71). O, come riassume efficacemente Rino Gaetano:

Io sono convinto che in questo momento dire ad uno che è un cantautore, è come dirgli stronzo.¹⁹

Un libro in due tomi, uscito nel 1978 per i Quaderni di Cultura e Classe dell'editore Mazzotta, si rende conto della crisi in atto e passa direttamente all'«autopsia» del cantautore politico: lo firma Claudio Bernieri, «autonomo precipitato nelle bolge attraverso le molotov che incendiarono il palco dei Santana al Palalido di Milano», come si definisce lui stesso nella ristampa del volume (Bernieri [1978] 2011, p. 5). Bernieri negli anni precedenti è stato autore per il gruppo Yu Kung, inizialmente vicino all'Orchestra. *Non sparate sul cantautore* è una raccolta di interviste (spesso «rubate» all'insaputa degli intervistati) in cui i protagonisti della canzone degli anni settanta parlano senza filtri: una «catabasi» nell'inferno della canzone d'autore, secondo gli auspici dell'autore, che ambisce – nel tono di un pamphlet polemico e aspro – a mettere in luce le contraddizioni di quello che ora viene detto «cantautorato». Un'attestazione del nuovo termine si trova nell'intervento di Bruno Lauzi al terzo Congresso della Nuova Canzone (De Luigi & Straniero 1978, p. 165), e Lauzi usa diverse volte il neologismo nel libro di Bernieri, definendolo una «ipercategoria» (Bernieri [1978] 2011, p. 122). La connotazione è vagamente dispregiativa: i cantautori da istituzione «che era rivoluzionaria» sono diventati piuttosto i «burocrati di una istituzione», il «cantautorato», appunto (Lauzi, p. 60). Per la quantità di interviste e di dati il libro sembra davvero definitivo: la figura del nuovo cantautore è ora storicizzata, dal suo percorso verso l'egemonizzazione politica fino al fallimento della «nuova canzone».

¹⁹ Intervista a Rino Gaetano, *Ciao 2001*, a. 9, n. 31, 7 agosto 1977.

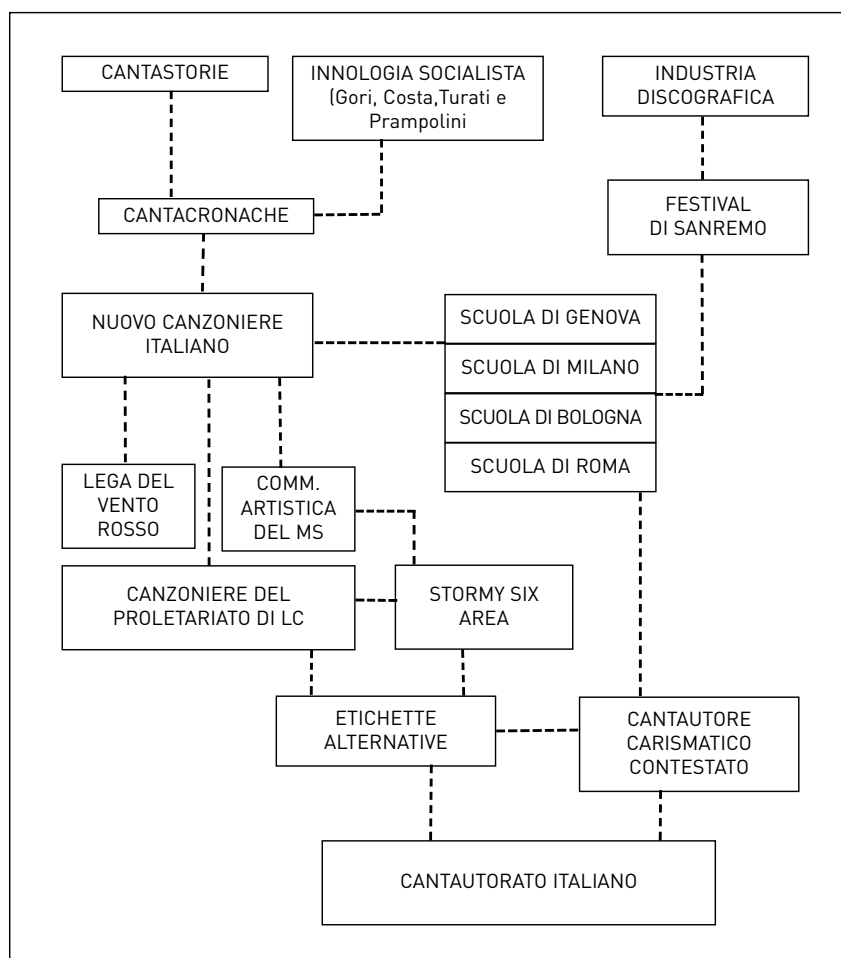


FIGURA 13.1. Mappa concettuale della storia del cantautore (Bernieri [1978] 2011, p. 5).

1.3. La crisi della canzone politica

1.3.1. «Stavamo diventando dei cantautori»

La riflessione sul proprio ruolo che accompagna i cantautori negli anni intorno al 1976 non può non toccare anche i loro colleghi della canzone più esplicitamente «politica». Qualche tempo prima (alla fine del 1974) Ivan Della Mea compone una «Ballata dell'organizzatore di cultura», in cui anticipa alcuni di questi temi. La sua è una specie di «Avvelenata» ante litteram, dalla prospettiva però di uno di quei «militanti severi» che saranno fra i bersagli di Guccini, e indirizzata verso i compagni «esperti ed eruditi», gli operatori culturali del PCI. Fra i suoi bersagli ci sono anche Settimelli («Leoncarlo») e Profazio («Otello»), e l'idea che «la canzone popolare s'ha da proporre ma con dignità».

A te compagno esperto ed erudito
a te operatore di cultura
a te che un mandato di partito
dà facoltà e potere di censura.

A te che dici “Basta coi Marini
coi Lollo coi Franceschi coi Pinelli»
e dici «Non c’è arte in Serantini
e che cultura c’è in Saltarelli?».²⁰

Che dici “dopo Brescia e la sua strage
per celebrare i morti in modo degno
ci vuole un bel concerto à la page
Čajkovskij è l’ideale dell’impegno”.

Che dici “la canzone popolare
s’ha da proporre ma con dignità
così come in tivù primo canale
fa Otello con Leoncarlo e la Carrà”.

Che dici “Cristo, basta col ruspante
che come apre bocca sa di classe
la sua voce è in sé discriminante
e quindi non arriva alle masse”.

Che dici “perché l’arte sia importante
occorre innanzitutto qualità
l’insieme in un contesto unificante
che non escluda un cenno alla realtà”.

Di modo che il discorso sia unitario
che faccia dire a tutti che il Partito
apprezza l’arte, che non è settario
che fa un discorso organico e pulito.

E quindi chi è compagno intellettuale
ha da trovar la giusta mediazione
fra l’arte nazionale popolare
e quella nazionale del padrone.

E dici “quindi basta coi Marini
Ceruso, Lolli e in fondo anche Pinelli
e basta con Contessa e Serantini
che come canti non son manco belli”.

Se questo è il tuo discorso amico bello
adesso ti rispondo se hai finito.
Tu chiedi a me di fare il menestrello
o anche il giullare di Partito.

²⁰ Della Mea fa riferimento a diversi casi di cronaca che erano al centro di dibattito da parte della sinistra, e spesso di manifestazioni di supporto a compagni arrestati: il rogo di Primavalle (Achille Lollo), la morte del militante del FUAN Carlo Falvella (Giovanni Marini), l’uccisione da parte della polizia del diciannovenne Fabrizio Ceruso.

Nell'operaio in lotta col padrone
in quello che autolimita l'affitto
di certo non c'è arte, hai ragione,
è roba vecchia quanto il suo diritto.

Di amare e di voler rivoluzione
che se la canti ti obbliga alla rima
che dice di distruggere il padrone
“Ma questo si sapeva già da prima”.

Ma in carcere lo sa anche Marini
lo sanno i cinque a Reggio nella fossa
Ceruso con Pinelli e Serantini
e chiedono a te se ancor si possa
se ancora ha un senso
lottare insieme
cantare insieme
così!
“E avanti o popolo
alla riscossa” [segue “Bandiera rossa”].²¹

La «soluzione» di Della Mea alla linea di un Partito che «fa un discorso organico e pulito», «non settario», che deve mediare fra «l'arte nazionale popolare e quella nazionale del padrone», è – ancora una volta – quella linea di canzone politica altra e antagonista, senza compromessi di mercato o di linguaggio. Una canzone che è *messaggio* ma che non sia «artistica», perché «nell'operaio in lotta col padrone / in quello che autolimita l'affitto / di certo non c'è arte». Il riferimento al «ruspante» allude alla politica del PCI e dell'Arci, per i quali «“Basta con i ruspanti!”» era divenuta la «parola d'ordine», e sembrava emarginare un «progetto culturale alternativo alla cultura di massa imposta dal mercato discografico e dai media» (Bermani 1997, p. 156), ovvero la spina dorsale ideologica della proposta del Nuovo Canzoniere Italiano a partire dai primi anni sessanta.

La «Ballata dell'organizzatore di cultura» riassume efficacemente le contraddizioni con cui devono confrontarsi gli interpreti della canzone politica alla metà del decennio. Contraddizioni che per chi è cresciuto politicamente nella prima ondata di «nuova canzone», come Della Mea o Giovanna Marini,

²¹ La canzone non è edita su disco, ed è riportata in Della Mea 1976, pp. 77-79. Nel volume da cui è tratta, la canzone è datata 1975, ma Leoncarlo Settimelli – citato nel testo – ne parla già nel dicembre 1974: Leoncarlo Settimelli (per il Canzoniere Internazionale), «Folk a Canzonissima», *Nuova Generazione*, dicembre 1974.

sono simmetriche e opposte a quelle dei nuovi cantautori. Il Nuovo Canzoniere Italiano ha sempre rifiutato la figura del cantautore, e mai i suoi esponenti si sono definiti come tali (CAPITOLO 8.2.2). Ora gli stessi interpreti, sull'onda della crescita del circuito alternativo, o in supporto alle campagne elettorali, si ritrovano a dividere il palco proprio con cantautori che agiscono all'interno di un sistema che per anni era stato indicato come il nemico, tutti raccolti sotto il medesimo ombrello della «nuova canzone».

La diffidenza verso i cantautori non riguarda soltanto un pregiudizio politico verso la «canzone di consumo». La figura del cantautore è anche poco compatibile con il frame della «musica popolare», per il peso che nell'ideologia della canzone d'autore ha il genio individuale, il singolo. Il canto sociale aveva, al contrario, sempre ambito a una anonimizzazione, all'ingresso delle proprie produzioni nel repertorio di lotta senza il peso di una qualche marca di autorialità, come avvenuto con «Per i morti di Reggio Emilia» e «Contessa». È qualcosa di ben radicato tanto nella cultura di sinistra quanto nel folklorismo romantico: come ben riassume Pasolini nella prefazione del *Canzoniere Italiano*, che viene ripubblicato nel 1972, il «singolo può attuarsi come inventore linguistico» solo in una «cultura non popolare», e «l'antitesi tra “massa” e “io”» è equivalente a quella fra «“cultura popolare” e “cultura borghese”» (Pasolini [1955] 1972, p. 33). È qualcosa che ritorna, trasfigurato, anche nel pensiero della sinistra extraparlamentare, in quel «mito populista della massa creatrice di cultura, dell'orda primitiva» (Bernieri [1978] 2011, p. 42). Deve esistere, in quegli ambienti, una qualche *ideologia della creazione collettiva* se – per esempio – i 45 giri pubblicati da Lotta Continua recano la dicitura «parole e musica del proletariato», a partire almeno dal 45 giri del 1970 che contiene «Ballata di Pinelli», con la voce di Pino Masi.²² Una posizione che dimostra l'opposizione a una «degenerazione borghese dell'arte», alla «posizione corrotta e individualistica dei musicisti» (Bernieri [1978] 2011, pp. 42 e sgg), e che rimanda ancora all'idea della «musica di tutti», e al ruolo attivo del pubblico.

Eppure, contro la loro volontà, gli interpreti della canzone politica stanno «diventando dei cantautori»: è questa, secondo Ivan Della Mea, la vera

²² Lotta Continua, «Ballata di Pinelli» - «La violenza» / «La ballata della Fiat», op. cit.

fine della «nuova canzone» (Balestrini-Moroni 2007, p. 100). Se si diventa cantautori, si perde «la connessione con quel filo rosso» che «collega alla ricerca». Ci si adegua a modalità interne al mercato, che rispondono alle medesime logiche della «musica di consumo» (si fanno dischi, si promuovono, si vendono), e il fatto che si tratti pur sempre di un «“mercato di sinistra”» non lo rende meno compromettente. «La nostra attività perde allora in maniera drammatica il suo elemento di alterità e di eversione», conclude Della Mea. «[A]lcuni miei compagni dicevano “Finalmente ce l’abbiamo fatta”, io dissi: “Abbiamo perso”» (*ibidem*).

1.3.2. La crisi del circuito alternativo

Se la constatazione del fallimento ideologico arriva a posteriori, ci pensano le contingenze economiche a accelerare la fine della «nuova canzone» politica. Fra «la fine del “movimento del ’77 e il “dopo sconfitta Fiat”» muore il Nuovo Canzoniere Italiano (Bermani 1997, p. 159), tanto come casa discografica (la Vedette, che distribuisce i Dischi del Sole, fallisce all’inizio degli anni ottanta) che come promotore di musica dal vivo, stretto fra gli scarsi ricavi e la contrazione degli spazi adeguati per operare. Per molti dei protagonisti di quella stagione si apre «un lungo periodo di disoccupazione e di ricerca affannosa di mezzi di sopravvivenza» (Bermani 1997, p. 160). Scrive Bermani nel giugno 1980:

[...] l’inflazione aumenta di continuo i costi di gestione, quelli della ricerca sul campo e della produzione di dischi, mentre non aumentano gli irrisori compensi che l’Istituto [Ernesto De Martino] riceve. La produzione discografica che ha permesso in passato – e sia pure a livello di sopravvivenza – l’autofinanziamento del lavoro, versa oggi in grave crisi. A ciò si aggiunga che la nostra attività fa anche le spese del “rifiuto della politica” [...]. Venuto anche meno il relativo “boom” della “musica popolare” i nostri dischi – al pari di tante altre riviste e di tanti altri libri “politici” – vengono ora considerati come merci che occupano troppo spazio e che hanno tempi di vendita troppo lunghi. La ricerca del massimo profitto tende quindi a respingerli dai negozi e dalle librerie [...]. Gli stessi strumenti che il movimento operaio si è dato per la politica culturale di massa – come l’Arci e le feste de “l’Unità” – accentuano, sotto la pressione della crisi economica e dell’indebolirsi della militanza, la propria dipendenza dalle leggi di mercato e, per esempio, nel settore musicale – anche se non senza contrasti –

privilegiano i modelli indotti dall'industria culturale". (Bermani 1997, p. 159)

Se la storia del Nuovo Canzoniere Italiano si può leggere solo in dialogo costante con la storia culturale della sinistra italiana, lo stesso vale per la sua fine. Il gruppo, il movimento più ampio che rappresenta, le idee che ne hanno innervato il lavoro di ricerca e le uscite pubbliche falliscono emarginati e attaccati frontalmente dalla sinistra istituzionale, come capita ad altri esponenti dell'«operaismo» durante gli anni di piombo (Bermani 1997, pp. 157 e sgg.). Nel 1978 un articolo sulla prima pagina dell'*Unità*, firmato da Umberto Cerroni, collega addirittura la deriva violenta delle Brigate Rosse e di altri gruppi alla «perpetuazione di una "cultura proletaria" che è [...] recupero di "valori" premoderni (canti popolari, dialetto, proverbi e poco più», e che autorizza il far «*tabula rasa* di tutto, perché tutto è borghese» fino a far nascere «l'ideologia della nientificazione e della violenza».²³ La «nuova canzone», e il folk revival come era stato concepito fino a quel momento, non sopravvivono agli anni di piombo. Il legame privilegiato fra il folk e la cultura di sinistra si spezza, dando il via a una nuova fase del folk revival, fondata su nuove ideologie.

Allo stesso tempo, falliscono anche quei (pochi) tentativi «reali» di far evolvere i discorsi antagonisti sul «pop» verso una qualche forma di alternativa economica al sistema di mercato. È il caso, soprattutto, del Consorzio di Comunicazione Sonora, costituito nel 1976 da un gruppo di etichette – la Cramps di Gianni Sassi, la Divergo di Mario De Luigi, la Ultima Spiaggia di Nanni Ricordi, la Zoo Records – e dalla cooperativa l'Orchestra. Buona parte dei soggetti coinvolti dipendono dal circuito ufficiale e dalle major per la stampa dei dischi e per la loro immissione sul mercato, e viene dunque meno l'ambizione di unificare la distribuzione almeno nei canali «alternativi» delle librerie, delle feste dell'*Unità*, del circuito live (Fabbri 1994). L'ipotesi iniziale di «costruire una distribuzione discografica indipendente come esisteva già allora in Svezia, e come, poi, è nata in Inghilterra»²⁴ fallisce quasi subito, ed è un'occasione mancata che non si ripresenterà. Insieme, si registra la fine della breve storia

²³ Umberto Cerroni, «Società di massa e violenza "rossa"», *L'Unità*, 26 marzo 1978, p. 1.

²⁴ Franco Fabbri, «Riflettori sull'Orchestra», *Laboratorio Musica*, a. 3, n. 25, giugno 1981, pp. 3-5.

delle radio libere: è simbolico un episodio riportato da Bermani (1997): lo sgombero di Radio Alice a Bologna, poi eletto a simbolo della fine di una stagione, avviene durante una trasmissione dedicata ai Dischi del Sole.

1.4. Fine della festa: la crisi del pop italiano

La storia della popular music raramente interseca la storia generale, almeno nelle narrazioni degli storici di professione: un'eccezione così evidente, come è quella del Festival del Proletariato Giovanile di Parco Lambro del 1976, non può allora essere ignorata. I fatti, in breve: fra il 26 e il 29 giugno del 1976, all'indomani della sconfitta elettorale delle sinistre, si tiene a Parco Lambro, alla periferia di Milano, la sesta edizione della rassegna organizzata da *Re Nudo*. La rivista aveva annunciato la Festa come la più grande di sempre, forte anche dell'adesione di Avanguardia Operaia e del Partito di Unità Proletaria, e insistendo soprattutto sull'«enorme spazio libero che verrà utilizzato per momenti collettivi (balli e sballi, massaggi, discussioni, mostre e comunicazioni fisiche e mentali alternative etc.)», mentre al «centro del dibattito» ci sarà «l'acquisizione della riscoperta del ballo collettivo tra compagni».²⁵ Per quanto quasi mai citato nella comunicazione (non è poi così importante: un altro paradosso che finirà con Parco Lambro), anche il cartellone denota ambizioni maggiori rispetto al passato, con il tentativo di avere «grossi nomi del folk-rock europeo» (Carrera 1980a, p. 147). Si esibisce, fra i nomi italiani più prevedibili, anche Don Cherry (con ospite Tony Esposito). Partita come celebrazione del collettivo, utopia non violenta e pacifista, ultimo di una serie di eventi in crescendo già entrati nell'immaginario giovanile – Zerbo, Alpe del Viceré, Licola... – la Festa si fa però ricordare da subito per contestazioni e episodi di violenza. Un vicino supermercato viene saccheggiato in nome di un esproprio proletario, si danneggiano strutture, si assaltano i camioncini che portano il cibo, si contestano i prezzi troppo alti di panini e bibite. Le molte descrizioni di quei giorni insistono tutte su alcuni particolari comuni: i cumuli di immondizia, il cibo sprecato e buttato (fra cui una gran numero di polli surgelati), il clima di rissa e tensione, l'inizio del diffondersi dell'eroina. Parco Lambro diventa allora il momento decisivo nella crisi del Movimento: uno «psicodramma ad alta

²⁵ «Allacciamoci nel Lambro», op. cit.

temperatura sulle insurrezioni giovanili degli anni Settanta chiuse nel ghetto dei Festival» (Alberto Grifi, citato in De Luna 2011, p. 242); la fine dell'«ideologia della festa» (Balestrini & Moroni 2007, p. 519); una «confusione indescrivibile» di «dibattiti politici [che] si alternavano a risse improvvise», in cui la «la musica veniva sopraffatta dagli slogan» (De Luna 2011, p. 124); il preludio della «catastrofe» (Crainz 1993, p. 556); il momento di «rovesciamento completo» delle precedenti ideologie della comunità giovanile (Carrera 1980a, p. 147); la «ricerca della felicità» che si trasforma in «esibizione tragica della propria impotenza» (Borgna 1980b, p. 414), e molto altro ancora.²⁶

Il valore simbolico di Parco Lambro è riconosciuto da subito: nell'«assemblea fiume» del secondo giorno, «per discutere il da farsi» in una situazione in cui molti «si sentono estranei e non capiscono» (Carrera 1980a, p. 148), o nella «mozione conclusiva» dello «Happening del proletariato giovanile», che parla di «drammaticità della condizione giovanile», e di Parco Lambro come «specchio fedele di una realtà di emarginazione, di solitudine, di assenza di forza per cambiare le cose» (citata in Balestrini & Moroni 2011, p. 524). Anche i commenti sui giornali dei giorni seguenti parlano di una «voglia di liberazione che diventa collera arrabbiata» e di «crisi di un mito». ²⁷ Il numero di *Re Nudo* del mese successivo pubblica i dati del passivo causato dai danni alle strutture (7 milioni), e lancia una sottoscrizione per salvare la rivista.²⁸ Insieme, ammette il proprio fallimento, completando un'aspra analisi del proprio percorso, a partire dall'introduzione del termine «proletariato giovanile» fino alla «fine di un comportamento unitario», che ha coinciso con la Festa.²⁹ Canterà Gianfranco Manfredi l'anno seguente: «Il palco è come un ponte che non unisce niente / ci passano i cantanti fischiati dalla gente». ³⁰

Le contestazioni e gli episodi di violenza che segnano Parco Lambro hanno affinità riconoscibili in altri eventi di quell'estate: il Festival della FGCI a Ravenna, «il primo e forse unico tentativo dei comunisti di entrare in contatto

²⁶ Si vedano anche i ricordi dei musicisti in Casiraghi 2005.

²⁷ Marisa Rusconi, «Com'è difficile essere giovani», *L'Espresso*, 20 luglio 1976. Citato in Crainz 2003, p. 556. Si veda sempre Crainz per altri interventi dei giorni successivi. Si veda anche: Daniele Caroli, «Quattro giorni al Parco Lambro», *Ciao* 2001, a. 8, n. 30, 1 agosto 1976.

²⁸ «Quali falchi dal disio chiamati», op. cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Gianfranco Manfredi, «Un tranquillo festival pop di paura», *Zombie di tutto il mondo unitevi*, Ultima spiaggia ZPLS 34009, 1977, 33 giri.

con il mondo “fricchettone” e “sballato” dei concerti e della controcultura giovanile» (Borgna 1983, pp. 135-136), segna anch'esso «la chiusura di quella stagione» (Gundle 1995, p. 376). Così fa Umbria Jazz, che verrà sospeso per un anno (Carrera 1980a, p. 148), mentre il concerto di Santana a Milano nel settembre del 1977, finito con un lancio di molotov sul palco, induce a un radicale ripensamento nella gestione dei concerti da parte di quel che resta del Movimento, e segna l'inizio di una fase di blocco dei grandi tour internazionali (pp. 151-152).

Sono eventi violenti all'apparenza diversi da quelli che avevano caratterizzato la prima parte del decennio. Carrera riconosce una linea di «ultraradicali e negazionisti» che già nel 1975 si era manifestata in due date del tour di Lou Reed, a Milano e Roma, causando la sospensione dei concerti. Anche le comunicazioni e i volantini distribuiti dai contestatori insistono ora su toni decisamente nichilisti:

A noi non interessa il sindacalismo dei frati mendicanti tipo:

- riprendiamoci la musica
- musica gratis
- musica a prezzo politico
- la musica si prende il biglietto non si paga.

Per noi la musica/merce è fra le peggiori droghe che il capitale usa per narcotizzare/rincoglionire, non troviamo quindi nulla di divertente nel farci rincoglionire gratis o a prezzo politico.³¹

È dunque un soggetto giovanile, e di sinistra, ma nuovo (e «autonomo») a essere protagonista dell'estate 1976: *Re Nudo* parla esplicitamente di un salto generazionale nel Movimento, additando come colpevoli i «ventenni viziati», «gente che consuma o aspira a consumare “in modo alternativo” sesso, panini, erba o eroina nello stesso modo in cui la borghesia consuma puttane, caviale, la cocaina».³² Luigi Pestalozza, commentando il Festival di Ravenna, parla di «abbandono a un consenso acritico» e «seduzione di carattere drogante, evasivo».³³ Questo «nuovo giovane proletariato che è emerso negli ultimi anni dalle cinture delle città metropolitane o dal sud», dice ancora *Re Nudo*, «è

³¹ «Lou Reed in concerto», *Controcultura*, n. 9, Savelli-Stampa Alternativa, Roma, 1975. Citato in Carrera 1980a, p. 149.

³² «Quali falchi dal disio chiamati», op. cit., p. 4.

³³ Luigi Pestalozza, «Ancora su Ravenna e i giovani», *Rinascita*, 27 agosto 1976. Citato in Prato 2010, p. 368.

completamente estraneo a quella pratica di controcultura che altre migliaia di proletari hanno sperimentato durante i primi anni del '70». Ora l'«esperienza psichedelica» è una «fuga rabbiosa», e non «qualcosa che serve per pensare a se stessi in rapporto agli altri». Al Parco Lambro il «comportamento unitario delle masse giovanili si è frantumato», il «proletariato giovanile [...] è morto».³⁴

I richiami a un diverso soggetto giovanile, che giustificano la scelta di Parco Lambro come momento simbolico della fine della comunità giovanile dei settanta e delle sue ideologie, trova riscontro nella nuova ispirazione che accompagna il nuovo sussulto delle proteste studentesche. Il Settantasette è anticipato dall'«ingresso in campo di una *«jacquerie urbana senza bandiere»*, «priva di obiettivi»³⁵ se non quello di «fare paura», che assedia La Scala di Milano all'inaugurazione della stagione, nel dicembre del 1976 (Crainz 1993, p. 566). Altri episodi dei mesi successivi – espropri proletari, violenze – cambiano significativamente le modalità e i fini della protesta, anticipando quella «glaciazione» degli anni ottanta che è anche, per molti dei protagonisti di questa stagione, fra cui musicisti e critici musicali, ripiegamento personale e professionale «da militanti a funzionari», o «da militanti a cittadini» (De Luna 2011).

2. 1977-1979. Verso il riflusso: una nuova fase della canzone italiana

2.1. Nuove strategie di autenticazione per la canzone d'autore

La canzone d'autore sopravvive alla «crisi» dei nuovi cantautori, ma rinegozia – a partire dagli anni successivi – le sue strategie di autenticazione. Sotto l'ombrello di una «canzone d'autore» intellettuale e oramai parte riconosciuta di una cultura «nazionale» e «di sinistra», convivono fatti musicali molto diversi fra loro, accomunati da un qualche «valore estetico» riconosciuto, inevitabilmente, in capo all'autore. Il ruolo del Club Tenco nel perfezionamento del canone della canzone d'autore nella seconda metà degli anni settanta è

³⁴ «Quali falchi dal disio chiamati», op. cit., p. 4.

³⁵ «Jacquerie senza bandiere», *Il Corriere della Sera*, 8 dicembre 1976. Citato in Crainz 1993, p. 566.

ancora centrale, e in qualche modo *definitivo*: quello che entra nel canone fino alla fine degli anni settanta ci rimane, e costituisce oggi il modello – anche *stilistico* – su cui si misurano i cantautori delle nuove generazioni.

Si può leggere senza troppe forzature questa fase della canzone d'autore tanto nel contesto del ripiegamento individualistico che segue la «stagione dell'impegno», quanto attraverso i paradigmi postmoderni con cui la critica letteraria ha spesso interpretato questi anni: l'impossibilità di «grandi narrazioni», l'autoreferenzialità del discorso, la commistione di stili, la parodia (tipica forma postmoderna: Hutcheon 1985; 1988), la nostalgia (altrettanto tipica: Jameson 1989)... Tutto questo si ritrova in questa «nuova» canzone d'autore.

In generale, la canzone d'autore della seconda metà degli anni settanta è caratterizzata da un costante sguardo verso il *passato* – anche il passato della propria «tradizione», ora ben codificata. Due musicisti su tutti possono chiarire le nuove e diverse strategie di autenticazione del cantautore in questi anni. Il primo è Paolo Conte: avvocato, autore di canzoni per altri (fra cui «Azzurro», con il testo di Vito Pallavicini, che ottiene un enorme successo cantata da Adriano Celentano),³⁶ Conte esordisce come cantautore già nel 1974 con un 33 giri che non ha eccessivo riscontro,³⁷ e partecipa nel 1976 alla Rassegna della Canzone d'Autore quasi da sconosciuto. L'astigiano è il primo caso di cantautore che costruisce il suo successo «lanciato» dal Club Tenco. Forte cioè della sanzione di «qualità» che gli garantisce il Club, diviene nel giro di pochi anni un artista di culto. Se si deve riconoscere una costante nella poetica di Conte in questi primi anni, questa è proprio lo sguardo verso il passato. Sia nei temi delle canzoni, che evocano scenari di una provincia del dopoguerra o soggetti *demodé*, sia nei modelli musicali, molto riconoscibili: la grande tradizione della canzone americana (come era per i primi cantautori, in una linea sempre molto fertile), la tradizione della canzone italiana, di gusto «popolaresco» («La fisarmonica di Stradella») o di quel sapore cosmopolita tipico degli anni cinquanta (la *beguine* di «Una giornata al mare», scritta con il fratello

³⁶ Adriano Celentano, «Azzurro» / «Una carezza in un pugno», Clan Celentano ACC 24080, 1968, 45 giri.

³⁷ Paolo Conte, *Paolo Conte*, Rca italiana TPL 1-1092, 1974, 33 giri.

Giorgio).³⁸ Tutte scelte che suonano, alla metà degli anni settanta, decisamente malinconiche e intrise di nostalgia. Soprattutto, quella di Conte è una poetica che si sviluppa in un costante insistere sugli stereotipi linguistici e musicali della «canzone italiana», e nel loro superamento parodico: le rime facili e scontate, il linguaggio spesso desueto (Fiori 2003, pp. 13 e sgg.), lo stesso stile di accompagnamento pianistico, «jazz» ma da amatore dotato, più che «da jazzista»... Strategie che negli stessi anni impiega un altro cantautore, che torna in auge anche frequentando il Tenco e raggiunge un successo di pubblico che fino a quel momento gli era stato precluso: Enzo Jannacci.

L'altro «cantautore postmoderno» – in modo molto diverso – è Franco Battiato, il personaggio che più di ogni traghetta la canzone italiana negli anni ottanta, e la cui personale storia artistica appare davvero esemplare del «ripiegamento» della fine del decennio. Acclamato negli anni settanta come avanguardia del «pop» grazie a dischi come *Fetus*³⁹ e *Pollution*,⁴⁰ visibilissimo sulle riviste musicali, raggiunge il grande pubblico con tre dischi a cavallo del decennio, uno all'anno fra 1979 e 1981: *L'era del cinghiale bianco*,⁴¹ *Patriots*⁴² e il best seller *La voce del padrone*.⁴³ I testi sono spesso pastiche di immagini, vecchie canzoni e memorie liceali («Frammenti», da *Patriots*), qui e là si ascoltano brani di musica classica, voci registrate... Il migliore esempio di questo passaggio di poetica, con l'«autore» ridotto a collazionare pezzi di materiali altrui, è «Up Patriots to Arms», che si apre con un brano del *Tannhäuser* e prosegue poi – fra varie citazioni – a prendere in giro i cantautori, l'«impero della musica», la «musica contemporanea», gli «scemi che si muovono» su pedane piene «di fumi e raggi laser». «Up Patriots to Arms» è il perfetto manifesto di una nuova canzone d'autore, disimpegnata, ironica, in linea con i tempi e con il nuovo corso politico. La musica, per quanto Battiato sia poi assorbito nella canzone d'autore e il fatto sembri passare in secondo piano, è aggiornata con un suono «new wave» internazionale, con l'uso di

³⁸ Entrambi i brani sono inclusi nel 33 giri d'esordio. «La fisarmonica di Stradella» compare anche come lato b del primo singolo inciso da Conte: «Questa sporca vita» / «La fisarmonica di Stradella», RCA Italiana TPBO 1073, novembre 1974, 45 giri.

³⁹ Franco Battiato, *Fetus*, Bla Bla BBXL 10001, 1971, 33 giri.

⁴⁰ Franco Battiato, *Pollution*, Bla Bla BBXL 10002, 1972, 33 giri.

⁴¹ Franco Battiato, *L'era del cinghiale bianco*, Emi 3C 064-18285, 1979, 33 giri.

⁴² Franco Battiato, *Patriots*, Emi Italiana 3C064-18521, 1980, 33 giri.

⁴³ Franco Battiato, *La voce del padrone*, Emi Italiana 3C064-18558, 1981, 33 giri.

strumenti elettronici, sintetizzatori e una inedita centralità della componente ritmica. È, infatti, anche musica *ballabile*, e lo stesso Battiato *balla* (goffamente) nei video promozionali e dal vivo: una rottura con la prossemica tradizionalmente associata con il «vecchio» cantautore. Altri esempi fanno piazza pulita di quell'icona, negli stessi anni. Si pensi a Rino Gaetano e alla lunga invettiva di «Nuntereggae più»,⁴⁴ o al finale ripiegamento di Edoardo Bennato, che ricorda a tutti che «Sono solo canzonette»:⁴⁵ l'espressione diventa quasi subito proverbiale.

La cosa che accomuna questi due «poli» della canzone d'autore al salto di decennio – che sono stati qui rappresentati da Paolo Conte e Franco Battiato – è uno sguardo nuovo sulla propria professione e sulla forma-canzone. Uno sguardo che è autoreferenziale, nostalgico, ironico, davvero *postmoderno*, nel senso che il termine ha nella critica letteraria: nostalgico (alla Jameson) nel primo caso, tendente verso il pastiche e la parodia (nel senso della Hutcheon) nel secondo. È un cambio di rapporto con la forma-canzone che fornisce, per il nuovo decennio, *nuove strategie di autenticazione*. Si possono leggere entrambe queste linee come un ribaltamento del «tropo dell'autenticità», per cui – con Richard Middleton – è proprio l'artificio della consapevolezza di quello che si sta facendo (cioè, il non essere «autentici») a costituire la «nuova autenticità» (Middleton 2006, p. 207).⁴⁶ Queste strategie, interpretate diacronicamente, costituiscono una seconda fase di quelle canzoni «autocritiche» che erano apparse intorno al 1976, e con le quali i «nuovi cantautori» ritrattavano la loro posizione. Ora, con il pubblico rigetto del proprio status di artista, il rifiuto di essere cantautore (e insieme l'idea di essere un «cantastorie», un «artigiano», un poeta minore, un guitto) entra fra le convenzioni della canzone d'autore.

⁴⁴ Rino Gaetano, *Nuntereggae più*, IT ZPLT 34037, 1978, 33 giri.

⁴⁵ Edoardo Bennato, *Sono solo canzonette*, Ricordi SMRL 6279, 1980, 33 giri.

⁴⁶ Middleton, nel contesto, parla del post punk. Si veda anche: Middleton 1995.

2.2. Nuovi concerti, nuova critica, un «nuovo rock italiano»

2.2.1. Il ritorno della musica dal vivo

Dopo lo stop occorso dopo il 1977, nel 1979 alcuni eventi rilanciano la musica dal vivo, e nello stesso tempo confermano il profondo mutamento dell'evento-concerto e delle aspettative a esso connesse.

Fra gli eventi simbolici di questo passaggio si cita spesso il concerto per Demetrio Stratos, che si tiene il 19 giugno del 1979 all'Arena Civica di Milano. Nato inizialmente come evento di raccolta fondi per pagare le cure al cantante degli Area, gravemente malato, si trasforma in un tributo a causa della sua morte improvvisa il giorno prima.⁴⁷ Vi partecipano i maggiori protagonisti della stagione del «pop italiano», cantautori, musicisti d'avanguardia e alcuni nomi del «nuovo rock» come Kaos Rock e Skiantos. Chi ha raccontato l'evento – il primo grande raduno musicale dopo l'ultima Festa del Proletariato Giovanile⁴⁸ – ne riconosce da subito la novità rispetto al passato. Alessandro Carrera parla di «aria autocelebrativa e presuntuosa che colava dal palco», e «atmosfera [...] molto poco politica»:

l'«Internazionale» eseguito [sic] alla fine dagli Area ha preso il sapore di un rituale bonariamente tollerato. Quei pochi che si sono alzati dalla folla per accompagnare la musica a pugno chiuso facevano l'effetto di figure di cera o composizioni floreali.⁴⁹

Come a Parco Lambro, l'evento segue di pochi giorni una nuova tornata elettorale, in questo caso la prima dopo l'omicidio di Aldo Moro. Secondo Peppo Delconte «molti di quei 60 mila cervelli [presenti al concerto...] avevano scelto la scheda bianca o nulla». Il loro essere lì è un «gesto di presenza», opposto a un «gesto di protesta verso un gioco della politica estraniata ed estraniante, nella quale non c'era spazio per la loro cultura».⁵⁰ Si è concluso, cioè, «il carnevale

⁴⁷ Il concerto è documentato in: Aa.Vv. *1979 Il concerto - Omaggio a Demetrio Stratos*, Cramps Records 5203 001, 1979, 2 33 giri.

⁴⁸ Alessandro Carrera, «Il concerto per Demetrio Stratos», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 50-51.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Peppo Delconte, «Aggregazione e liberazione», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 48-49.

delle vecchie feste dell'aggregazione (che rincorrevano, tingendoli di rosso, i sogni fasulli di Woodstock)», ed è iniziata

un'amara ma forse necessaria quaresima; una fase di riti penitenziali tra la noia scomoda delle cantine off e la paranoia non meno scomoda dei palasport, tutti presi dal bisogno di autofustigarsi per maturare e ritrovare la gioia di un più corretto approccio con il mondo dei suoni.⁵¹

Le novità rilevate da molti commentatori negli stessi anni riguardano proprio le nuove forme dell'aggregazione giovanile, e la loro compatibilità sia con il frame «politico» che con il nuovo malessere dei giovani e dei proletari. Da un lato la disco music e il fenomeno del «travoltismo», che è oggetto di un'analisi sociologica «da sinistra» in un libro del 1979 (Baroni & Ticozzi 1979). «E perché mai la “febbre del sabato sera” [...] deve essere spiegata come fosse una sbronza, una rozza scappatoia e non, invece, come un furioso bisogno di scaricarsi, di stare insieme a tanti altri, giovani, in mancanza d'altro (il “sociale”) [...]?» si chiede Pio Baldelli su *Lotta continua*.⁵²

Dall'altro, appunto, i concerti: «i giovani sono tornati a consumare musica in colossali meeting, quelli stessi che sembrarono appena ieri retaggi di un passato prossimo seppellito con le ultime feste al Parco Lambro», si legge su *Laboratorio Musica*.⁵³ In assenza dei grandi gruppi inglesi e americani, e nella contrazione del circuito alternativo che li aveva sostenuti, sono i cantautori a colmare il vuoto. All'inizio del 1979 Fabrizio De Andrè – il più importante cantautore in quel momento – unisce le forze con la più importante e accreditata band del «pop italiano», la PFM: la tournée – e i due dischi che sono tratti⁵⁴ – incassa un notevole successo di pubblico. Nella stessa estate Francesco De Gregori e Lucio Dalla mettono in piedi un tour degli stadi, raccolto nell'LP *Banana Republic*⁵⁵ e un film. Anche Guccini ripensa il proprio show:

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Citato in Baroni & Ticozzi 2009, p. 53.

⁵³ Eliana Pilati, «Su Dalla/De Gregori», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 41-44.

⁵⁴ Fabrizio De Andrè, *In concerto (Arrangiamenti PFM) Vol. 1*, Ricordi SMRL 6244, 1979, 33 giri; *In concerto (Arrangiamenti PFM) Vol. 2*, Ricordi ORL 8431, 1980, 33 giri.

⁵⁵ Francesco De Gregori e Lucio Dalla, *Banana Republic*, Rca Italiana PL 31466, 1979, 33 giri.

l'accoppiata con i Nomadi non si farà, ma rimane un disco a documentare la collaborazione.⁵⁶ Il Club Tenco registra il mutamento che sta attraversando il proprio campo di interesse: nel 1980 rilancia, dopo due anni di stop, il Congresso della Nuova Canzone e lo intitola *Al di là del Rock e del Roll*.⁵⁷ Michele Straniero, sulle pagine de *Il Cantautore*, teorizza un cambiamento di linea di fronte a questi nuovi concerti di massa che gli paiono «una sorta di cerimonia pagana»: la folla, scrive, «è il contrario della comunicazione», il rock può manipolare le folle, è una musica «che scandisce un ritmo di pazzia e di morte».⁵⁸ La canzone d'autore è piuttosto una tradizione d'arte, che esige spazi adeguati per essere ascoltata. Una tradizione che – coerentemente con quanto scritto sopra circa Conte e Jannacci – ora contempla le proprie radici e le *stilizza*. La trasgressione, l'elemento «politico», si ritrova ora «nella forza della ragione», nel privato dell'ascolto. È una ritrattazione tanto estetica quanto politica.

Il nostro progetto procede nella direzione diametralmente opposta: quella del silenzio, della riflessione, della ragione. Per noi, ascoltare le parole di una canzone è importante, come è importante mantenere il controllo delle emozioni e la forza delle antiche radici, insieme alla capacità della trasgressione e della rivolta. Perché mentre il rock è diventato, com'era giusto, la musica del conformismo sentimentale, la vera radice della trasgressione sta nella forza della ragione.⁵⁹

Nello stesso 1979 ritornano anche i divi internazionali: in settembre arriva Patti Smith a Firenze, per un evento molto atteso. Una commentatrice, paragonando il concerto a quelli di una stagione che riconosce come finita, è smarrita di fronte al «pubblico più giovane».⁶⁰ Ma non di solo salto generazionale si tratta, per quanto le stesse considerazioni si ritrovino già nei commenti a Parco Lambro nel 1976. È l'idea stessa dell'evento-concerto a essere nuova: la

⁵⁶ Francesco Guccini e I Nomadi, *Album concerto*, Emi 3C064-18460, 1979, 33 giri.

⁵⁷ Il quarto: non ne esistono purtroppo atti.

⁵⁸ Michele L. Straniero, «Sentimento e trasgressione», *Il Cantautore* 1980, Club Tenco Sanremo, p. 1.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ilia Ferrari, «C'eravamo anche noi», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 10-11. Si veda anche: Gino Castaldo, «In fuga verso ieri», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 12-14; Giaime Pintor, «Dietro le parole», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 14-17.

partecipazione, l'annullamento della distanza dal palco, il «riprendersi la musica» attraverso il suono collettivo sono ormai ambizioni lontane. L'immagine interna di *Banana Republic* – con De Gregori e Dalla di spalle, e davanti il pubblico, lontano, una massa indistinta nel parterre buio di uno stadio – è l'emblema di quanto siano diverse ora la prossemica del cantautore, le gerarchie dello spazio-concerto e il ruolo del pubblico.



FIGURA 13.2. Interno del vinile di Dalla-De Gregori *Banana Republic*.

Lo spettacolo, si legge ancora su *Laboratorio musica* (che nel 1979 dedica ampio spazio all'analisi di questi fenomeni) si è sì spostato «dal palco al pubblico», ma non nel modo auspicato: la gente va negli stadi per ritrovare cose che già conosce, esattamente come «chi sceglie di fare le vacanze, anno dopo anno, nella stessa località, riconoscendosi in un gruppo preciso».⁶¹ *Chi suona* è ora importante. In un rock diventato «conformismo sentimentale», secondo Straniero, si può però allentare la morsa ideologica e, infine, «consumare» senza rimorsi:

consumare è nel nostro destino: forse più che a schematici massimalismi è opportuno oggi attenersi, con articolazione e intelligenza, a concetti meno rigidi e dal respiro corto. Parliamo dunque di consumi musicali, non necessariamente solo giovanili, quasi fosse una malattia dell'immaturità o del

⁶¹ Eliana Pilati, «Su Dalla/De Gregori», *Laboratorio Musica*, op. cit.

sottosviluppo intellettuale. E che il “consumo” non sia più guardato con una vena di deprecazione o superiorità. [...]»⁶²

Questo nuovo tono nello scrivere di musica trova riscontro anche in un cambio di panorama nell'offerta di riviste musicali. La citata *Laboratorio musica* nasce nel giugno del 1979 in ambienti Arci: è diretta da Luigi Nono e nel comitato di redazione, o fra i collaboratori, compaiono molte firme già incontrate nella stagione precedente: Gualtierio Bertelli, Franco Fabbri, Roberto Leydi, Peppo Del Conte, Gino Castaldo, Giaime Pintor... Da molti articoli, fra cui quelli citati, trapela chiaro il sentimento di un cambio di stagione, di un passaggio «dalla musica sulla politica alla politica sulla musica», come sembra riassumere il titolo di un pezzo di Franco Fabbri sul numero 1.⁶³ Nel 1980 comincia le pubblicazioni anche *Musica/Realtà*, diretto da Luigi Pestalozza e che da subito offre spazi ad articoli e saggi sulla popular music. Cambiano linea le riviste più «pop»: se *Ciao 2001* continua a uscire per tutti gli anni ottanta, *Gong* e *Muzak* non sopravvivono alla stagione che le aveva ispirate. Alcuni dei collaboratori storici danno vita, nel febbraio del 1980, a *Musica 80*, al cui comitato di redazione partecipano – fra gli altri – Franco Berardi Bifo, Riccardo Bertoncelli, Giancarlo Bocchi, Gianni Emilio Simonetti. Fra i collaboratori compaiono Ernesto Assante, Mario Gamba e altri. Nascono anche alcune riviste di nuova impostazione, che in gran parte sopravvivono ancora oggi: nel 1977 comincia a uscire *Mucchio selvaggio*. Seguono *Rockerilla* (1978) e *Buscadero* (1980).

2.2.2. Il «nuovo rock italiano» (e il suo doppio)

Un altro evento del 1979 segna il ritorno dei concerti: è il festival *Bologna Rock*, in aprile, che mette insieme i nuovi protagonisti della scena bolognese, spesso raccolti (già in quegli anni) sotto l'etichetta di «rock demenziale». I collegamenti fra alcuni di questi gruppi – gli Skiantos su tutti – e l'area del Movimento del Settantasette, sia esso diretto o per affinità di approccio (il dadaismo, il gusto della provocazione) è facilmente riconoscibile. L'arrivo del punk in Italia – di cui già nel 1977 si parla nei termini della «musica degli anni

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Franco Fabbri, «Dalla musica sulla politica alla politica sulla musica», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 1 giugno 1979, pp. 47-48.

ottanta»⁶⁴ – fornisce un modello musicale perfettamente adeguato a questa volontà di innovazione, di spinta verso il futuro.

Nel CAPITOLO 11 si sono sostenute le ragioni di una continuità nel cosiddetto passaggio «dal beat al progressive». Nei mutamenti del «rock italiano» a cavallo della stagione di crisi del Movimento, al contrario, sembra prevalere la discontinuità, una discontinuità consapevole e dichiarata. Non è possibile, per il momento, approfondire la ricezione del punk in Italia (la stessa applicazione dell'etichetta «punk» ai gruppi di rock demenziale è controversa). Ma se si seguono i discorsi sulla musica in questi anni, l'insistenza costante è sulla *rottura* con la precedente tradizione *del rock*, né esiste più di tanto una continuità fra i musicisti della passata stagione e quelli della nuova.⁶⁵ La scena bolognese è «nuovo rock italiano», quella degli Skiantos, e degli altri gruppi celebrati nel libro *Bologna Rock* di Paolo Bertrando (1980), il primo a tentare una sintesi del fenomeno. L'elemento comune che permette di riconoscere questo rock come genere a sé – si legge sulla quarta di copertina del libro – è la «vena dissacratrice» ma anche «anti-ideologica», «il rifiuto delle posizioni “politiche”, dei vecchi modelli di convivenza»,

una posizione verso la realtà e il modo di trasporla in musica che in Inghilterra, forse, sarebbe stato Punk. In questo senso, quella di Bologna è la prima esperienza di vero rock italiano.
(*Ibidem*)

Più che un'opposizione «punk vs. progressive» (un luogo comune delle narrazioni della storia del rock), in Italia sembra essere riconosciuta in questo passaggio piuttosto un'opposizione «politico vs. non politico», che taglia fuori proprio la stagione appena conclusa. È interessante, in tal senso, la discussione sul «rock in Italia» che *Musica 80* propone nel suo primo numero, nel tentativo di «storicizzare» la scena contemporanea.⁶⁶ «La nuova linfa del rock italiano», sostengono gli autori, non nasce dalla stagione appena terminata, ma

⁶⁴ Mauro Eusebi, «Punk-rock: la musica degli anni '80?», *Nuovo Sound*, a.4, n. 4, aprile 1977, pp. 14-15.

⁶⁵ Per quanto, ad esempio, sia la Cramps a pubblicare la prima compilation di «nuovo rock italiano», e *MONO Tono* degli Skiantos veda Paolo Tofani degli Area alla produzione.

⁶⁶ Alessandro Bernardi, Giorgio Mangini, Sandro Dall'Olio, «Rock e metropoli», *Musica 80*, a. 1, n. 1, febbraio 1980, pp. 14-15.

affonda le sue radici nella preistoria del movimento politico anni '70, come, per altro verso, nel suo universo parallelo e contrapposto, nel suo negativo: l'eroina, o meglio, la "cultura dell'eccesso". [...] Per precisare. Fin dagli ultimi anni '60 si fa "del rock" nelle cantine.⁶⁷

Il limite delle proposte musicali fino a quel momento è, continuano gli autori, legato alla centralità della «tradizione latina del cantautore, con i suoi limiti storici», in un contesto «foraggiato dalle organizzazioni politiche che dominano il campo sociale negli anni delle lotte di massa», in cui «il rock compare come supporto tecnico, come mezzo commerciale, moda, come pura imitazione, oppure non compare affatto».⁶⁸ I campioni di questa «nuova linfa» si chiamano Centro d'Urlo Metropolitano (poi Gaznevada), Kaos Rock, Skiantos, Windopen, Confusional Quartet... La compilation Cramps del 1980 che fa il punto su questa scena, che è soprattutto bolognese e milanese, si intitola significativamente *Rock '80*,⁶⁹ a marcare ancora una volta la discontinuità con la stagione precedente, e la proiezione verso il futuro.

Nella tabula rasa di ogni eredità nazionale, si tratta anche di ripensare il cantare in italiano, che è ancora un elemento di validazione estetica (una delle critiche, l'unica, che Paolo Bertrando muova ai Gaznevada di *Sick Soundtrack* è proprio l'uso dell'inglese: «liberarsi dalla mentalità italiota» è anche scrivere in italiano, paradossalmente).⁷⁰ La rottura con la «tradizione» della canzone italiana (l'ennesima fra quelle incontrate nel percorso di questo lavoro) riguarda allora anche l'italiano cantato, elemento che è stato spesso notato fra quanti se ne sono occupati, al punto che il rock di questi anni può vantare una piccola bibliografia dedicata negli studi sull'argomento, che però ne hanno tendenzialmente letto l'esuberanza linguistica e le innovazioni nel contesto della canzone d'autore, più che in rapporto con i testi del rock italiano degli anni

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ AA.VV., *Rock '80*, Cramps 5202 002, 1980, 33 giri. Il disco contiene brani di Skiantos, Windopen, Kandeggina Gang, Take Four Doses, X Rated e Dirty Actions.

⁷⁰ Paolo Bertrando, recensione di Gaznevada, *Sick Soundtrack*, *Musica 80*, a. 1, n. 11, gennaio-febbraio 1980, p. 46.

precedenti (Corti 1996; Accademia degli Scrausi 1996; Depaoli 1996).⁷¹ Questo è di per sé un indizio di come le strategie di autenticazione di questi nuovi testi – «demenziali» o no – non siano poi così lontane da quelle coeve di Battiato, almeno idealmente. Confermano un antagonismo, più o meno distruttivo e radicale, dai toni più o meno consapevoli, più o meno dadaisti, nei confronti di quanto prodotto dal decennio passato, sia esso perseguito attraverso la musica (il «punk»), o i testi (il «demenziale», il pastiche, la sfida allo stereotipo, la consapevolezza distaccata). Questo ribaltamento dei valori precedenti riguarda anche la performance: gli Skiantos provocano il pubblico cucinando la pastasciutta sul palco, tirandogli ortaggi, insultandolo e facendosi insultare. È il rovesciamento parodico del «concerto partecipato» degli anni settanta, al grido di «largo all'avanguardia / pubblico di merda».

Largo all'avanguardia
pubblico di merda
tu gli dai la stessa storia
tanto lui non c'ha memoria
sono proprio tutti tonti
vivon tutti sopra i monti

compran tutti i cantautori
come fanno i rematori
quando voglion fare i cori
che profumano di fiori

[...]
L'avanguardia alternativa
non fa sconti comitiva
l'avanguardia è molto dura
e per questo fa paura

Fate largo all'avanguardia
siete un pubblico di merda
applaudite per inerzia
Ma l'avanguardia è molto seria
io vado contro corrente
perché sono demente.⁷²

La rottura operata da questo «nuovo rock italiano» è ancora più interessante, nella storia della canzone italiana, perché ha un suo «doppio». Il 1980 è, ancora,

⁷¹ Si vedano ancora le considerazioni di Umberto Eco sul linguaggio del Settantasette, «Il laboratorio in piazza», *L'Espresso*, 10 aprile 1977. Ora in Eco 1983.

⁷² Skiantos, *MONO tono*, Cramps CRSLP 5205-851, 1978, 33 giri.

un anno simbolico: si formano due band destinate a lunga storia, a breve distanza l'una dall'altra (anche geografica: entrambe sono fiorentine): i Litfiba e i Diaframma. A loro, spesso elette a capofila di una nuova scena, seguono negli anni successivi altri debutti destinati a costituire l'humus per lo sviluppo di una fertile scena di «rock italiano» fra anni ottanta e anni novanta, su tutti, quello dei CCCP-Fedeli alla linea, il cui primo 45 giri esce nel 1984.⁷³ Questa scena andrà sotto il nome di «nuovo rock italiano» (Campo 1996), e si auto-costruirà ideologicamente senza alcun legame esplicito né con il «nuovo rock italiano» bolognese e milanese, né meno che mai con quello degli anni sessanta o settanta. «La nuova musica italiana cantata in italiano» è lo slogan promozionale della I.R.A. Records, che pubblica i primi LP di Diaframma⁷⁴ e Litfiba.⁷⁵ Una ulteriore rivendicazione – evidente anche nelle interviste di gran parte dei protagonisti di questa stagione⁷⁶ – di novità, di affrancamento da ogni precedente tradizione di «rock» nazionale.

2.3. Cosa resterà degli anni ottanta? Oltre la «crisi dei generi».

Gli esempi e i percorsi seguiti in questo capitolo giustificano allora la scelta di riconoscere una frattura netta, nella storia dei generi della canzone italiana, nel passaggio dagli anni settanta agli anni ottanta. Alla metà del decennio del «riflusso», Gianni Borgna compila la prima edizione della sua *Storia della canzone italiana*, un primo tentativo – tutt'ora insuperato negli esiti, per quanto divulgativo sia – di storicizzare un fenomeno culturale che ora è avvertito come ineliminabile nell'identità italiana. Il libro si chiude con la considerazione che

il senso più intimo delle canzoni italiane di oggi [starebbe nella] frammentazione, [...nella] pluralità di codici, di messaggi (e di pubblici), che corrisponde del resto alla disgregazione della nostra epoca. (Borgna 1985, p. 222).

⁷³ CCCP-Fedeli alla linea, *Ortodossia*, Attack Punk Sixth Attack, 1984, 45 giri EP.

⁷⁴ Diaframma, *Siberia*, I.R.A. Records IR-LP1002, 1984, 33 giri.

⁷⁵ Litfiba, *Desaparecido*, I.R.A. Records IR-LP1003, 1985, 33 giri.

⁷⁶ Una ricca raccolta di interviste a protagonisti di questa stagione è in Campo 1996.

L'universo della popular music è ora frazionato, privo di coerenza. È la crisi di un paradigma, di un modo di leggere la realtà (la realtà musicale, ma non solo) che si era sviluppato nel corso degli anni settanta, e di cui Borgna, pur passato «da militante a funzionario», per riprendere l'espressione di De Luna (2011), è ancora ben impregnato.

Anche per questi motivi la canzone italiana degli anni ottanta è ancora un terreno vergine, da esplorare e da capire. Altri tentativi di storicizzarla non sembrano aver risolto l'*impasse* denunciata da Borgna (ad esempio: Liperi 1999; Colombati 2011), anche in virtù dell'assunto – implicito o esplicitato, e tutto da dimostrare – secondo cui la canzone italiana si sarebbe trasformata proprio a partire dagli anni ottanta: da «“sanremese” e d'autore» a «una canzone “pop”, di taglio moderno e internazionale» (Liperi 1999, p. 471).

La tendenza rimane quella di interpretare la canzone degli anni ottanta (e poi novanta) secondo paradigmi interpretativi ben consolidati per la popular music di quelli che sono ormai i «decenni d'oro» della musica in Italia, prima della barbarie e della decadenza del «riflusso». Ma il contesto in cui la popular music si diffonde, e viene fruita, è troppo diverso per poter essere ignorato, o derubricato, ancora, adornianamente, a macchinazione del malvagio «capitale». Troppo diverso è il paesaggio dei media, con la transizione dalle radio libere a una selva di emittenti commerciali, la rottura del monopolio Rai e il via libera alla nascita un grande network televisivo privato, lo stesso che ancora oggi contende al servizio pubblico la quasi totalità degli spazi dell'informazione. Capire la canzone italiana in questo nuovo contesto, superare l'*impasse* di chi ci ha preceduto è forse – più di altre – sfida necessaria per comprendere l'oggi della musica italiana. Ma è sfida che è, solo per il momento, rimandata.⁷⁷

⁷⁷ Le prime riflessioni su questo tema sono state portate avanti dal gruppo di studio sulla popular music in Italia negli anni ottanta e novanta, e nel corso del convegno *Cosa resterà degli anni ottanta?*, organizzato nel febbraio del 2015 dalla Iaspm Italiana presso il Conservatorio di Parma.

Bibliografia e discografia

Monografie e saggi critici¹

AA.VV.

1960a. *Giro a vuoto*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.

1960b. *L'italiano cantato. Mezzo secolo, numero speciale* (1)7, novembre, Firenze: Vallecchi.

ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI. 1996. *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*. Milano: Rizzoli.

ADINOLFI, FRANCESCO. 2000. *Mondo Exotica*. Torino: Einaudi.

ADORNO, THEODORE W. –

1941. On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science* 9, pp. 17-48.

1954. *Minima Moralia*. Torino: Einaudi.

1938. Moda senza tempo: sul jazz. *Questioni* 6(5-6).

[1959] 1979. Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto. In: *Dissonanze*, Milano: Feltrinelli, pp. 9-51.

1969. *Il fido maestro sostituto*. Torino: Einaudi.

1971. *Introduzione alla sociologia della musica*. Torino: Einaudi.

2009. *Teoria Estetica*. Torino: Einaudi.

AGOSTINI, ROBERTO. –

2007. The Italian Canzone and the Sanremo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s. *Popular Music* 26(3), pp. 389-408.

2010. Alla ricerca della "voce del popolo". In: ALESSANDRO RIGOLLI e NICOLA SCALDAFERRI (a cura di), *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*. Venezia: Marsilio, pp. 31-55.

2012. La canzone d'intrattenimento in Italia fino a Sanremo. In: AA.VV. *L'età moderna e contemporanea. Vol. 21. Il Novecento. Musica*, Milano: Repubblica / L'Espresso, pp. 276-282.

2014. Sanremo Effects. The Festival and the Italian Canzone (1950s – 1960s). In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 28-40.

¹ Si è scelto di adottare il sistema autore-data per le monografie e la bibliografia scientifica. Le fondi documentarie e giornalistiche sono invece state riportate in nota per facilitare la lettura, e sono raccolte in una bibliografia a parte.

- AHONEN, LAURA. 2008. *Constructing Authorship in Popular Music. Artists, Media and Stardom*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- ALTMAN, RICK. –
- [1984] 2004. Un approccio semantico/sintattico al genere cinematografico. In: *Film/genere*, Milano: Vita e pensiero, pp. 331-343.
1992. *Sound Theory Sound Practice*. Londra e New York: Routledge.
- 2004a. *Film / Genere*. Milano: Vita e Pensiero.
- 2004b. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- AMODEI, FAUSTO. 1995. Appunti sulle musiche dei Cantacronache. In: EMILIO JONA e MICHELE LUIGI STRANIERO (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino: Scriptorium & DDT Associati, pp. 81-90.
- ANDERSON, BENEDICT. 1996. *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri.
- ANDERTON, CHRIS. –
2009. "Full-grown from the Head of Jupiter"? Lay Discourses and Italian Progressive Rock. In: VESA KURKELA e LAURI VÄKEVÄ (a cura di), *De-Canonizing Music History*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
2010. A Many-Headed Beast: Progressive Rock as European Meta-Genre. *Popular Music* 29(3), pp. 417-435.
- ANGIOLINI, SAVERIO e GENTILE, ENZO. 1977. *Note di pop italiano*. Milano: Gammalibri.
- ANONIMO. 1976. *Libro bianco sul pop in Italia. Cronaca di una colonizzazione musicale in un paese mediterraneo*. Roma: Arcana.
- ANTONELLI, GIUSEPPE. 2010. *Ma cosa vuoi che sia una canzone*. Bologna: Il Mulino.
- APRILE, AL e MAYER, LUCA. 1979. *La musica rock-progressiva europea*. Milano: Gammalibri.
- ATTON, CHRIS –
2001. "Living in the Past"? Value Discourses in Progressive Rock Fanzines. *Popular Music* 20(1), pp. 29-46.
2009. Writing About Listening: Alternative Discourses in Rock Journalism. *Popular Music* 28(1), pp. 53-67.
- BACHTIN, MICHAIL. 1979. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BALDAZZI, GIANFRANCO. 1981. *La canzone italiana del Novecento*. Roma: Newton & Compton.
- BALESTRINI, NANNI e MORONI, PRIMO. 2007. *L'orda d'oro. 1968-1977*. Milano: Feltrinelli.
- BARONI, SANDRO e TICOZZI, NICOLA. 1979. *Disco music. Guida ragionata ai piaceri del sabato sera*. Roma: Arcana.

- BARTÓK, BÉLA. 1955. *Scritti sulla musica popolare*. Torino: Einaudi.
- BARZIZZA, PIPPO. 1952. *L'orchestrazione moderna nella musica leggera. L'ABC dell'arrangiatore*. Milano: Curci.
- BASSOLI, MASSIMO. 1981. *Rock and Roll Marx*. Milano: Gammalibri.
- BECKER, HOWARD S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- BECKER, MAURIZIO. 2007. *C'era una volta la RCA. Conversazioni con Lilli Greco*. Roma: Coniglio Editore.
- BELLASSAI, SANDRO –
2003. Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom. In: PAOLO CAPUZZO (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Roma: Carocci, pp. 105-137.
2005. La mascolinità post-tradizionale. In: ELISABETTA RUPPINI (a cura di), *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, Milano: Guerini Scientifica, pp. 123-146.
- BELZ, CARL. 1975. *Storia del rock*. Mondadori: Milano.
- BENNETT, ANDY. 2004. Consolidating the Music Scenes Perspective. *Poetics* 32, pp. 223-234.
- BERIO, LUCIANO. 1967. Commenti al rock. *Rivista musicale italiana* 1, maggio-giugno, pp. 125-135.
- BERMANI, CESARE –
1965. L'altra Italia. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* 5, febbraio, pp. 51-56.
1975. Per l'autonomia delle organizzazioni di cultura di classe. *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Cultura di classe e consumo del folk* terza serie, 1, aprile, pp. 1-14.
1978. Dalla cultura contadina alla cultura urbana. In: *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1969*, Milano: Mazzotta/Istituto Ernesto De Martino, pp. 5-25.
1997. *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*. Milano: Jaca Books.
- BERMANI, CESARE; DALLÒ, GIOIETTA e STRANIERO, MICHELE L. (a cura di). 1966. *Strumenti di lavoro / archivi delle comunicazioni di massa e di classe 3: Il nuovo canzoniere italiano. Discussioni e decisioni organizzative*. Milano: Edizioni del Gallo.
- BERNIERI, CLAUDIO [1978] 2011. *Non sparate sul cantautore!* Milano: Vololibero.
- BERRUTO, GAETANO. 1995. *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma e Bari: Laterza.
- BERTELLI, GUALTIERO. 2008. Che storia! In: GUALTIERO BERTELLI e EMILIO FRANZINA (a cura di), *Che storia! Le canzoni di Mario [pubblicazione speciale per il settantesimo compleanno di Mario Isnenghi]*, Vicenza: Edizioni Agorà Factory, pp. 5-7.

- BERTI, GIORGIO. 1960. Il fenomeno canoro. *L'italiano cantato. Mezzo secolo, numero speciale* (1)7, novembre, Firenze: Vallecchi, pp. 3-79.
- BERTONCELLI, RICCARDO –
1973. *Pop Story. Suite per consumismo pazzia e contraddizioni*. Roma: Arcana.
1998. La vera storia dell'avvelenata. In: *Paesaggi immaginari. Trent'anni di rock e oltre*, Firenze: Giunti, pp. 123-138.
- BERTONCELLI, RICCARDO; FUMAGALLI, MARCO e INSOLERA, MANUEL. 1974. *Il pop inglese*. Roma: Arcana.
- BERTRANDO, PAOLO. 1980. *Bologna rock. La prima esperienza di rock italiano: testi, interviste, documenti, dal movimento '77 agli Skiantos*. Milano: Edizioni Re Nudo.
- BIAMONTE, SALVATORE.
- [1965] 1975a. Cantautore. In: *Enciclopedia dello spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*, a cura di SILVIO D'AMICO, Roma: Unedi, p. 191.
- [1965] 1975b. Urlatore. In: *Enciclopedia dello spettacolo. Aggiornamento 1955-1965*, a cura di SILVIO D'AMICO, Roma: Unedi, p. 1191.
- BIRNBAUM, LARRY. 2012. *Before Elvis: The Prehistory of Rock 'n' Roll*. Lanham: Scarecrow Press.
- BLACKING, JOHN. 1982. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text. *Yearbook for Traditional Music* 14, pp. 15-23.
- BLOCH, MARC. [1950] 2009. *Apologia della storia (o Mestiere di storico)*. Torino: Einaudi.
- BOCCA, GIORGIO. 1960. *I ballerini*. Firenze: Vallecchi.
- BOHLMAN, PHILIP. –
1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
1999. Ontologies of Music. In: NICHOLAS COOK e MARK EVERIST (a cura di), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, pp. 17-34.
- BOLLATI, GIULIO. 2011. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Einaudi.
- BONANNO, MARIO e BORNIGIA, GIANCARLO. 2005. *Piper Club. Storia mito canzoni*. Foggia: Bastogi.
- BONATO, ROBERTO. 2007–2008. *La commissione di ascolto della Rai. Musica e radiotelevisione in Italia dal fascismo alla fine del monopolio RAI*. Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- BORGNA, GIANNI –
- 1980a. *La grande evasione*. Milano: Savelli.
- 1980b. I giovani. In: AA.VV., *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Bari: Laterza.

1983. *Il tempo della musica: i giovani da Elvis Presley a Sophie Marceau*. Bari: Laterza.
1985. *Storia della canzone italiana*. Roma e Bari: Laterza. Prima edizione.
1992. *Storia della canzone italiana*. Milano: Mondadori. Seconda edizione.
1998. *L'Italia di Sanremo*. Milano: Mondadori.
- BORGNA, GIANNI e DESSI, SIMONE. 1977. *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni sessanta*. Roma: Savelli.
- BORTHWICK, STUART e MOY, RON. 2004. *Popular Music Genres: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- BOSIO, GIANNI –
1964. Alcune osservazioni sul canto sociale. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* 4, aprile, pp. 3-10.
1975. *L'intellettuale rovesciato*. Milano: Edizioni Bella Ciao.
- BOURDIEU, PIERRE –
1983. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
1998. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Palo Alto: Stanford University Press.
- BRACKETT, DAVID –
2000. *Interpreting Popular Music*. Los Angeles e Londra: University of California Press.
2002. (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover. In: DAVID HESMONDHALGH e KEITH NEGUS (a cura di), *Popular Music Studies*, Londra: Arnold, pp. 65-83.
2005. Questions of Genre in Black Popular Music. *Black Music Research Journal* (25)1-2, pp. 73-92.
- BRADFORD ROBINSON, J. 1993. Gli scritti sul jazz di Theodor W. Adorno. Riflessioni sulla ricezioni del jazz in Germania durante la Repubblica di Weimar. *Musica/Realtà* 41, agosto, pp. 35-67.
- BRAGAGLIA, ANTON GIULIO. 1929. *Jazz Band*. Milano: Corbaccio.
- BRATUS, ALESSANDRO –
2012. Many Ways of Being Young: The Topical Role of Cantautori in Italian Cinema of the 1960s. In: NEARCHOS PANOS, VANGELIS LYMPOURIDIS, GEORGE ATHANASOPOULOS e PETER NELSON (a cura di), *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*, University of Edinburgh, 26-28 ottobre 2012, pp. 374-382.
2014. In the Court of a Foreign King: 1970s Italian Progressive Rock in the UK. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 172-184.
- BRUNETIÈRE, FERDINAND. 1980. *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*. Parma: Pratiche Editrice.

- BUZZI, MAURO. 2013. *La canzone pop e il cinema italiano*. Kaplan: Torino.
- CALDIROLA, MARIA GRAZIA. 1977. *Io canto la differenza. Canzoni di donne e sulle donne*. Milano: Mazzotta.
- CAMPO, ALBERTO. 1996. *Nuovo? Rock? Italiano!* Milano: Giunti.
- CAMPUS, LEONARDO. 2015. *Non solo canzonette L'Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo*. Milano: Mondadori.
- CAPPELLETTI, DANTE. 1971. *Canzonissima '71*. Roma: Quaderni Monografici di Bianco e Nero.
- CAPUSSOTTI, ENRICA. 2004. *Gioventù perduta*. Firenze: Giunti.
- CAROLI, DANIELE; CEVRO-VUKOVIC, EMINA; INSOLERA, MANUEL; MANGIAROTTI, MARCO; MELLUSO, ANNA; MONTINI, FRANCO; PFEIFERHAENSELEIN. 1977. *L'arcipelago pop. La musica pop e le sue relazioni con la cultura alternativa e la questione giovanile*. Roma: Arcana.
- CARPITELLA, DIEGO –
- [1955] 1992. Musica popolare e musica di consumo [Conferenza tenuta il 28 aprile 1955 presso la sala dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Roma]. In: *Conversazioni sulla musica: 1955-1990*, a cura della SOCIETÀ ITALIANA DI ETNOMUSICOLOGIA, Firenze: Ponte alle Grazie, pp. 41-51.
1964. Recensione a *Le canzoni della cattiva coscienza*. *Il Marcatré* 2(4-5), pp. 67-71.
1978. Le false ideologie sul folclore musicale. In: *La musica in Italia*. Roma: Savelli, pp. 207-239.
1992. *Conversazioni sulla musica: 1955-1990*, a cura della SOCIETÀ ITALIANA DI ETNOMUSICOLOGIA, Firenze: Ponte alle Grazie.
- CARPITELLA, DIEGO; CASTALDO, GINO; PINTOR, GIAIME; PORTELLI, ALESSANDRO; STRANIERO, MICHELE L. 1978. *La musica in Italia*. Roma: Savelli.
- CARRERA, MASSIMO –
- 1980a. *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta ad oggi*. Milano: Feltrinelli.
- 1980b. I cantautori in Italia e il loro pubblico. *Musica/Realtà* 1(2), pp. 133-150.
- CARTAGO, GABRIELLA. 2005. Cantautore, canzone d'autore e le voci della popular music nella lessicografia non specializzata. In: *Lingua letteraria, delle arti e degli artisti*, Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 317-328.
- CASIRAGHI, GIORDANO. 2005. *Anni 70. Generazione rock*. Roma: Editori Riuniti.
- CASTALDO, GINO –
1978. Motivi e ragioni per un jazz italiano. In: AA.VV., *La musica in Italia*. Roma: Savelli, pp. 109-158.
- (a cura di) 1999. *Dizionario della canzone italiana*. Roma: Curcio.
- CAUGHIE, JOHN. 1981. Introduction. In: JOHN CAUGHIE (a cura di), *Theories of Authorship*, Londra e New York: Routledge, pp. 9-16.

- CAVALLO, PIETRO e IACCIO, PASQUALE. 1981. *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943*. Roma: Ianaa.
- CHARLTON, KATHERINE. 2007. *Rock Music Styles: A History*. Madison: Brown e Benchmark.
- CHITI, ROBERTO e POPPI, ROBERTO. 1991. *Dizionario del cinema italiano: Dal 1945 al 1959*. Roma: Gremese Editore.
- CICHOWLAS, ALISON e LAM, TONY. 2014. Explore the History of Pop – and Punk, Jazz, and Folk – with the Music Timeline». *Google Research Blog*, 16 gennaio 2014. googleresearch.blogspot.it/2014_01_01_archive.html; accesso: 16 gennaio 2014.
- CLUB TENCO SANREMO –
1968. *In ricordo di Luigi Tenco*. Istituto Tipografico Editoriale.
1976. *Atti del 1° Congresso della Nuova Canzone* (Sanremo 26-29 luglio 1975). Sanremo: Amministrazione Comunale e Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Sanremo.
1977. *Atti del 2° Congresso della Nuova Canzone* (Sanremo 25–28 agosto 1976, a cura di ADELIO MORETTI). Sanremo: Amministrazione Comunale e Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Sanremo.
- CLUB TENCO VENEZIA. 2008. *Numero Unico. Raccolta gennaio 1969-marzo 1974*. Venezia.
- COATES, NORMA. 1997. (R)evolution Now?: Rock and the Political Potential of Gender. In: SHEILA WHITELEY (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Londra: Routledge, pp. 50-65.
- COHEN, STANLEY. [1972] 2002. *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Londra e New York: Routledge.
- COHEN, ANTHONY P. 1985. *The Symbolic Construction of Community*. Chichester: Ellis Horwood.
- COHN, NICK. 1969. *Rock from the Beginning*. New York: Pocket Books.
- COLOMBATI, LEONARDO. 2011. *La canzone italiana 1861-2011: storie e testi*. Milano: Ricordi - Mondadori.
- CONSIGLIO, DARIO. 2006. *Il PCI e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*. Milano: Unicopli.
- CONTI, JACOPO –
- 2014a. You Can Call Them, If You Like, Emotions. The (Un)Orthodox Songs of Lucio Battisti. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 110-122.
- 2014b. The “Italianness” of Italian prog. Paper presentato al convegno *AcadProg*, Université de Bourgogne, Dijon, 10-12 dicembre 2014.
- COOK, NICHOLAS. 2005. *Musica. Una breve introduzione*. Torino: EDT.

- CORTELLAZZO, MANLIO e ZOLLI, PAOLO. 1983. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.
- CORTI, MARIA. 1996. Parola di rock. In: LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara: Interlinea, pp. 45-54.
- COSSU, ANDREA. 2012. *It Ain't Me, Babe. Bob Dylan and the Performance of Authenticity*. Boulder e Londra: Paradigm Publishers.
- COVERI, LORENZO. 1996. Per una storia linguistica della canzone italiana. In: LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara: Interlinea, pp. 13-24.
- CRAINZ, GUIDO –
1996. *Storia del miracolo italiano*. Roma: Donzelli.
2003. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli.
- CROCE, BENEDETTO. [1902] 1990. *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Milano: Adelphi.
- DAHLHAUS, CARL –
1980. *Fondamenti di storiografia musicale*. Fiesole: Discanto.
1987. New Music and the Problem of Musical Genre. In: *Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 32-44.
1990. *La musica dell'ottocento*. Firenze: La Nuova Italia.
- DARDANO, MAURIZIO. 1973. *Il linguaggio dei giornali italiani*. Bari: Laterza.
- DAVIS, FRED. 1979. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press.
- DE ANGELIS, RODOLFO –
1940. *Caffè concerto (memorie di un canzonettista)*. Milano: S.A.C.S.E.
1946. *Storia del café-chantant*. Milano: Il Balcone.
- DE ANGELIS, ENRICO –
1982. Non trascorrevamo le giornate a beatificare Luigi Tenco. In: ALDO FEGATELLI COLONNA (a cura di), *Luigi Tenco. La storia, i testi inediti*, Roma: Lato Side, pp. 167-172.
2009. *Musica sulla carta. Quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- DE ANGELIS, ENRICO; DEREGIBUS, ENRICO e SECONDIANO SACCHI (a cura di). 2007. *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano: Bur.
- DE ANGELIS, ROBERTO. 1998. Il beat italiano. In: PAOLA GHIONE e MARCO GRISPIGNI (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Roma: Manifestolibri, pp. 73-84.
- DE LUIGI, MARIO –
1980. *Cultura e canzonette*. Milano: Gammalibri.

2008. *Storia dell'industria fonografica in Italia*. Milano: Musica e Dischi.
- DE LUIGI, MARIO e STRANIERO, MICHELE L. 1978. *Musica e parole. Il cantautore, la canzone, l'industria discografica*. Milano: Gammalibri.
- DE LUNA, GIOVANNI –
2004. *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*. Milano: Bruno Mondadori.
2011. *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli.
- DE MARTINO, ERNESTO. 1948. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi.
- DE MARTINO, GIANNI (a cura di). 2008. *Capelloni & ninfette. Mondo Beat 1966-1967. Storia, immagini, documenti*. Milano: Costa & Nolan.
- DE MAURO, TULLIO –
- [1965] 1971. In: *Introduzione alla semantica*, Bari: Laterza, pp. 227-231.
1971. Storia e analisi semantica di "classe". In: *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica*, Bari: Adriatica Editrice, pp. 163-227.
2000. *Grande dizionario italiano dell'uso*. Torino: Utet.
- DE SURMONT, JEAN-NICOLAS. 2010. *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique*. Berlino: De Gruyter.
- DEGLI ESPOSTI, GIANLUIGI. 1951. Esotismo e povertà della canzone italiana. *Il Mulino* 1(1), pp. 55-58.
- DEL FIORE, NINO. 1961. *La scuola del ritmo. Metodo moderno di solfeggio e divisione musicale*. Milano: Suvini e Zerboni.
- DEL GROSSO DESTRETI, LUIGI. 1976. Nuova canzone a Sanremo. *Musica popolare* 1(3), pp. 47-48.
- DELLA MEA, IVAN. 1976. *Canzoniere della protesta 5. Ivan Della Mea*. Milano: Edizioni Bella Ciao.
- DEPAOLI, MASSIMO. 1996. I provocatori: dagli Skiantos a Elio e le Storie Tese. In: LORENZO COVERI (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara: Interlinea, pp. 167-173.
- DEREGIBUS, ENRICO –
2003. *Francesco De Gregori. Quello che non so lo so cantare*. Milano: Giunti.
- 2006 (a cura di). *Dizionario completo della canzone italiana*. Giunti: Firenze.
- DERNO, MAIKEN e WASHBURN, CHRISTOPHER J. 2004. *Bad Music. The Music We Love to Hate*. Londra: Routledge.
- DERRIDA, JACQUES. 1980. The Law of Genre. *Critical Inquiry* 7(1), pp. 55-81.
- DESSÌ, SIMONE. 1976. *Cercando un altro Egitto. Canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni*. Roma: Savelli.

- DESSÌ, SIMONE e BORGNA, GIANNI. 1977. *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*. Roma: Savelli.
- DESSÌ, SIMONE e PINTOR, GIAIME. 1976. *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*. Roma: Savelli.
- DI MAURO, RAFFAELE. 2010. Canzone napoletana e musica di tradizione orale: dalla canzone artigiana alla canzone urbana d'autore. *Musica/Realtà* 3(93), pp. 133-151.
- DODGE, ROGER PRYOR. [1954] 1975. Jitterbug. *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di SILVIO D'AMICO, Roma: Unedi pp. 763-766.
- DOGLIANI, PATRIZIA. 2003. *Storia dei giovani*. Bruno Mondadori.
- DONOVAN, STEPHEN; FJELLESTAD, DANUTA e LUNDÉN, ROLF. 2008. Author, Authorship, Authority, and Other Matters. In: DONOVAN, STEPHEN; FJELLESTAD, DANUTA e LUNDÉN, ROLF (a cura di), *Authority Matters. Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, Amsterdam e New York: Rodopi B.V.
- D'ORSI, ANGELO. 2002. *Piccolo manuale di storiografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- DURANTI, ALESSANDRO. 2000. *Antropologia del linguaggio*. Roma: Meltemi.
- ECO, UMBERTO –
- 1963a. Per una indagine sulla situazione culturale. *Rinascita* 20(39), 5 ottobre, pp. 24-26.
- 1963b. La canzone nuova. *Sipario* 18(212), dicembre, pp. 29-31.
1964. Prefazione. In: MICHELE L. STRANIERO; EMILIO JONA; GIORGIO DE MARIA e SERGIO LIBEROVICI. *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano: Bompiani, pp. 5-28.
- [1964] 2008. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
1983. *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani.
1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- ELLIOT, ROBERT C. 1962. The Definition of Satire: A Note on Method. *Yearbook of Comparative and General Literature* 11, pp. 19-23.
- ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO. [1954] 1975. *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di SILVIO D'AMICO, Roma: Unedi.
- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE. 1960. *Grand Larousse Encyclopédique*. Parigi: Librairie Larousse.
- ERRINGTON, JOSEPH. 2001. Ideologia / Ideology. In: ALESSANDRO DURANTI (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma: Meltemi, pp. 158-162.

EVERIST, MARK. 1999. Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value. In: NICHOLAS COOK e MARK EVERIST (a cura di), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, pp. 378-402.

FABBRI, FRANCO –

1981. I generi musicali: una questione da riaprire. *Musica/Realtà* 4, pp. 43-66.

1982a. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: PHILIP TAGG e DAVID HORN (a cura di), *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81.

1982b. What Kind of Music? *Popular Music* 2, pp. 131-143.

1994. La Cramps: un'indipendenza mancata. *Musica/Realtà* 43, pp. 209-211.

1997. Il cantautore con due voci. E molte mani. In: ROMANO GIUFFRIDA e BRUNO BIGONI (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano: Euresis, pp. 155-168.

1998. Il cielo in una stanza. In: FRANCO FABBRI e LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *Mina. Una Forza Incantatrice*. Milano: Euresis, pp. 23-40.

2000a. Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale. *Musica/Realtà* 61, pp. 89-108.

2000b. Orchestral Manoeuvres in the 1970s: l'Orchestra Co-operative, 1974-1983. *Popular Music* 26(3), pp. 409-427.

2000c. I generi da Aristotele a Yahoo! Possiamo farne a meno? Relazione presentata al convegno *Popular music, società e comunicazione, 6 dicembre 2000*. Roma: Dipartimento di Sociologia e Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Roma "La Sapienza".

2002. *Album Bianco 2. Diari musicali 1965-2002*. Roma: Arcana.

[2002] 2008. *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. Milano: Il Saggiatore.

2005a. *L'ascolto tabù*. Milano: Il Saggiatore.

2005b. Ricostruire una storia della popular music e dei suoi generi: problemi epistemologici e valutazione delle fonti. In: ALESSANDRO RIGOLLI (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi*, Torino: EDT, pp. 41-50.

2006a. La canzone. In: JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica. Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Torino e Milano: Einaudi / Il Sole 24 Ore, pp. 551-576.

2006b. Concerti e festival rock. In: JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica. Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Torino e Milano: Einaudi / Il Sole 24 Ore, pp. 871-884.

2006c. La musica: un falso molto autentico, veramente fasullo. *Rivista di estetica* 1(31), *Falsi, contraffazioni, finzioni*, a cura di PAOLO D'ANGELO, pp. 161-171.

2008a. *Around the Clock. Una breve storia della popular music*. Torino: Utet.

- 2008b. Recensione di *Genre in Popular Music* di Fabian Holt. *Popular Music* 27(3), pp. 490-492.
2009. La musica come forma dell'interrelazione sociale. *Musica/Realtà* 89, pp. 67-90.
2011. I nomi delle musiche. *Musica/Realtà* 96, pp. 7-11.
- 2012a. How Genres Are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. In: STAN HAWKINS (a cura di), *Essays in Honour of Derek B. Scott*, Aldershot: Ashgate, pp. 179-191.
- 2012b. *Genre Theories and Their Applications in the Historical and Analytical Study of Popular Music: a Commentary on my Publications*. Tesi di Dottorato, Università di Huddersfield.
- 2012c. I nodi della distribuzione. Una panoramica diacronica su un tema cruciale per la discografia indipendente. *Musica/Realtà* 99, pp. 71-88.
2013. What Do We Mean by "Empirical"? Paper presentato alla 17esima conferenza internazionale della IASPM, Gijón, Spagna, 24-28 giugno.
- 2014a. And the Bitt Went On. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 41-55.
- 2014b. Progressive Rock in Italy in the 1960s-1970s: Communities, Styles, Relations with Other Genres/Scenes. Paper presentato al convegno *AcadProg*, Université de Bourgogne, Dijon, 10-12 dicembre 2014.
- 2015a. Il Trentennio: "musica leggera" alla radio italiana, 1928-1958. In: ANGELA IDA DE BENEDICTIS e FRANCO MONTELEONE (a cura di), *La musica alla radio 1924-1954. Storia, effetti, contesti in prospettiva europea*, Roma: Bulzoni, pp. 225-243.
- 2015b. Sui nomi delle musiche. In: ILARIA BONOMI e VITTORIO COLETTI (a cura di), *La lingua italiana nel mondo*, Firenze: Accademia della Crusca – goWare, pp. 168-177.
- FABBRI, FRANCO e PESTALOZZA, LUIGI (a cura di), 1998. *Mina. Una forza incantatrice*. Milan: Euresis.
- FABBRI, FRANCO e PLASTINO, GOFFREDO –
- 2014a. Introduction: An Egg of Columbus. How Can Italian Popular Music Studies Stand on Their Own. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 1-12.
- 2014b. Provisionally Popular. A Conversation with Ennio Morricone. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 220-237.
- FACCI, SERENA e BORIO, GIANMARIO. 2006. Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976. *Philomusica online*, www-3.unipv.it/britishrock1966-1976/testiit/boriit.htm; accesso 14 gennaio 2016.
- FACCI, SERENA e SODDU, PAOLO. 2011. *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*. Roma: Carocci.

- FANELLI, ANTONIO. 2014. *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo*. Roma: Donzelli.
- FEGATELLI COLONNA, ALDO. 2002. *Luigi Tenco. Vita breve e morte di un genio musicale*. Milano: Mondadori.
- FELD, STEVEN. 1984. Communication, Music, and Speech about Music. *Yearbook for Traditional Music* 16, pp. 1-18.
- FERRARO, DOMENICO. 2015. *Roberto Leydi e il "Sentite buona gente". Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*. Roma: Squi[libri].
- FIORE, FULVIO. 1999. *The Beatles in Italy. Volume 1*. Milano: Le Energie.
- FIORE, FULVIO; FELCHER, IGNAZIO e CRIPPA, EUGENIO. 2012/2014. *Immagini del progressivo italiano. Voll. 1-4*. Flower editore.
- FIORI, UMBERTO –
1999. I poeti italiani e la canzone. *Musica/Realtà* 59, pp. 97-113.
2003. *Scrivere con la voce*. Milano: Unicopli.
2007. Tenco e la seconda persona. Il linguaggio. In: ENRICO DE ANGELIS, ENRICO DEREGIBUS, e SERGIO SECONDIANO SACCHI (a cura di), *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano: Bur, pp. 203-208.
- FISH, STANLEY. 1984. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Torino: Einaudi.
- FISKE, JOHN. 2010. *Understanding Popular Culture*. Londra e New York: Routledge.
- FOUCAULT, MICHEL. 1971. *Archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli.
- FRANZINA, EMILIO. 1996. Inni e canzoni. In: MARIO ISNENGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma e Bari: Laterza, pp. 117-162.
- FRASCA, SIMONA. 2010. *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*. Lucca: Lim.
- FRITH, SIMON –
1978. *Sociology of Rock*. Londra: Constable.
1981. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books.
1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- FROW, JOHN. 2006. *Genre*. New York: Routledge.
- FRYE, NORTHROP. 1969. *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi.
- FUBINI, ENRICO. 1973. L'estetica crociana e la critica musicale. In: *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino: Einaudi, pp. 3-32.
- GABRIELLI, PATRIZIA. 2011. *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*. Bologna: Il Mulino.

- GALLONE, ALESSANDRA. 1998. L'“occhio” di Mina. In: FRANCO FABBRI e LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *Mina. Una Forza Incantatrice*. Milano: Euresis, pp. 101-108.
- GAROFALO, REEBEE. 1992. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press.
- GAROFALO, REEBEE e WAKSMAN, STEVE. 2014. *Rockin' out. Popular Music in the U.S.A.* Boston: Pearson.
- GASLINI, GIORGIO. 1975. *Musica totale*. Milano: Feltrinelli.
- GASPARI, MIMMA. 1980. *L'industria della canzone*. Roma: Editori Riuniti.
- GENETTE, GÉRARD. 1989. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- GHIONE, PAOLA e GRISPIGNI, MARCO. 1998. *Giovani prima della rivolta*. Roma: Manifestolibri.
- GHIRELLI, MARCO. 2010. *Sogna ragazzo sogna. Amilcare Rambaldi e la nascita del Premio Tenco*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- GIACHETTI, DIEGO. 2002. Tre riviste per i “ragazzi tristi” degli anni sessanta. *L'impegno* 12(2), pp. 97-101.
- GIANNOTTI, MARCELLO. 2005. *L'enciclopedia di Sanremo. 55 anni di storia del Festival dalla A alla Z*. Roma: Gremese.
- GILLET, CHARLIE. 1996. *The Sound of the City. The Rise of Rock & Roll*. Londra: Souvenir Press.
- GINSBURG, PAUL. [1989] 2006. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, CARLO –
1978. Introduzione. In: *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano: Mondadori, pp. i-xv.
2006. *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Milano: Feltrinelli.
- GIOIA, TED. 2015. *Standard jazz*. Torino: EDT.
- GONG (a cura di). 1977. *Top Music '77. Vademecum della musica pop, jazz, d'avanguardia e delle sue strutture 1975-1977*. Roma: Arcana.
- GOODENOUGH, WARD H. 2001. Categoria / Category. In: ALESSANDRO DURANTI (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma: Meltemi, pp. 34-39.
- GORGOLINI, LUCA. 2004. I consumi. In: PAOLO SORCINELLI e ANGELO VARNI (a cura di), *Il secolo dei giovani*, Roma: Donzelli, pp. 213-254.
- GRAMSCI, ANTONIO. 1950. *Quaderni del Carcere. Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi.
- GRASSO, ALDO. 2004. *Storia della televisione italiana*. Milano: Garzanti.
- GREEN, STUART e MARC, ISABELLE (a cura di). 2016. *The Singer–Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Aldershot: Ashgate.
- GRIFFAGNINI, GIORGIO. 2004. *I generi televisivi*. Roma: Carocci.

- GRISPIGNI, MARCO. 1998. S'avanza uno strano lettore. La stampa giovanile prima del '68. In: PAOLA GHIONE e MARCO GRISPIGNI (a cura di), *Giovani prima della rivolta*, Roma: Manifestolibri, pp. 55-72.
- GRONOW, PEKKA e SAUNIO, ILPO. 1998. *An International History of The Recording Industry*. Londra: Cassell.
- GROSSBERG, LAWRENCE. 1992. *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- GRUBER, THOMAS. 2007. Ontology of Folksonomy: A Mash-Up of Apples and Oranges. *International Journal on Semantic Web and Information Systems (IJSWIS)* 3(1), pp. 1-11.
- GUARNACCIA, MATTEO. 2005. *Beat e Mondo Beat. Chi sono i beat, i provos, i capelloni*. Viterbo: Stampa Alternativa.
- GUAUS, ENRIC. 2009. *Audio Content Processing for Automatic Music Genre Classification: Descriptors, Databases, and Classifiers*. Barcellona: Tesi di Dottorato, Department of Information and Communication Technologies, Universitat Pompeu Fabra.
- GUCCINI, FRANCESCO e COTTO, MASSIMO. 2001. *Un altro giorno è andato: Francesco Guccini si racconta a Massimo Cotto*. Milano: Giunti.
- GUICHARD, JEAN. 1999. *La chanson dans la culture italienne: des origines populaires aux débuts du rock*. Parigi: Honoré Champion.
- GUNDLE, STEPHEN –
1995. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa, 1943-1991*. Firenze: Giunti.
2006. Adriano Celentano and the Origins of Rock and Roll in Italy. *Journal of Modern Italian Studies* 11(3), pp. 367-386.
- HAMM, CHARLES –
1979. *Yesterdays. Popular Song in America*. New York: Norton.
1990. *La musica degli Stati Uniti. Storia e cultura*. Milano: Ricordi-Unicopli.
1994. Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin. *Popular Music* 13(2), pp. 143-150.
1995. Modernist Narratives and Popular Music. In: *Putting Popular Music in its Place*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-40.
1997. *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- HARKER, DAVE. 1985. *Fakesong. The Manufacturing of British "Folksong" 1700 to the Present Day*. Milton Keynes: Open University Press.
- HAWKINS, PETER. 2000. *Chanson. The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day*. Aldershot: Ashgate.
- HEBDIGE, DICK. [1979] 2002. *Subculture: The Meaning of Style*. Londra: Methuen.

- HIRSCHI, STÉPHANE. 2008. *Chanson, l'art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*. Parigi: Valenciennes, Les Belles lettres. Presses Universitaires de Valenciennes.
- HOBBSAWM, ERIC J. e RANGER, TERENCE (a cura di), 1994. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi.
- HOBBSAWN, ERIC J. –
1994. Introduzione: Come si inventa una tradizione. In: ERIC J. HOBBSAWN e TERENCE RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino: Einaudi, pp. 3-17.
1997. *De Historia*. Milano: Rizzoli.
- HOLM-HUDSON, KEVIN. 2002. Introduction. In: KEVIN HOLM-HUDSON (a cura di), *Progressive Rock Reconsidered*, New York e Londra: Routledge, pp. 1-18.
- HOLT, FABIAN –
2003. Genre Formation in Popular Music. *Musik & Forskning* 28, pp. 77-96.
2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- HOOPER, GILES. 2006. *The Discourse of Musicology*. Burlington: Ashgate.
- HORN, DAVID. 2003. History. In: JOHN SHEPERD, DAVID HORN, DAVE LAING et al. (a cura di), *Continuum Encyclopedia of Popular Music. Vol. 1, Media, Industry and Society*, Londra e New York: Continuum, pp. 80-85.
- HUTCHEON, LINDA –
1985. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York e Londra: Methuen.
1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York e Londra: Routledge.
- HYMES, DELL. 1980. *Fondamenti di sociolinguistica. Un approccio etnografico*. Bologna: Zanichelli.
- IONIO, DANIELE. 1969. *Il mondo della canzone*. Milano: Franco Angeli.
- IONIO PREVIGNANO e RAPETTI, GIULIO. 1962. *Io, la canzone*. Milano: Ricordi.
- JACHIA, PAOLO. 1998. *La canzone d'autore italiana (1958-1997)*. Milano: Feltrinelli.
- JACONO, ANTONIO. 1939. *Dizionario di Esotismi*. Firenze: Marzocco.
- JAMESON, FREDRIC. 1989. *Il Postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti.
- JONA, EMILIO. 1995. Memoria di Cantacronache. In: EMILIO JONA e MICHELE LUIGI STRANIERO (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino: Scriptorium & DDT Associati, pp. 13-62.
- JONES, LEROI. 1968. *Il popolo del blues*. Torino: Einaudi.
- JONES, STEVE. 2002. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

- KAISER, ROLF-ULRICH. 1971. *Guida alla musica pop*. Milano: Mondadori.
- KALLBERG, JEFFREY. 1988. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor. *19th-Century Music* 11(3), pp. 238-261.
- KAUFMAN SHELEMAY, KAY. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society* 64(2), pp. 349-390.
- KÄRJÄ, ANTTI-VILLE. 2006. A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation. *Popular Music* 25(1), pp. 3-19.
- KNEPLER, GEORG. 1989. *La storia che spiega la musica*. Milano: Unicopli.
- KOENIG, KARL. 2002. *Jazz in Print (1859-1929)*. New York: Pendragon Press.
- KOSELLEK, REINHART. 1986. *Futuro passato*. Genova: Marietti.
- LAKOFF, GEORGE. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and Londra: The University of Chicago Press.
- LAMERE, PAUL. 2008. Social Tagging and Music Information Retrieval. *Journal of New Music Research* 37(2), pp. 101-114.
- LENA, JENNIFER C. 2012. *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- LENA, JENNIFER C. e PETERSON, RICHARD A. 2008. Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review* (73)2, ottobre, pp. 697-718.
- LEVI, CARLO. 1945. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- LEVITIN, DANIEL J. 2006. *This Is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Dutton.
- LEYDI, ROBERTO –
1958. *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare Americana*. Milano: Ricordi.
1960. Osservazioni sulle canzoni della Resistenza italiana nel quadro della nostra musica popolare. In: *Canti della Resistenza italiana*, Milano: Edizioni Avanti!, pp. 7-78.
1962. Un canzoniere. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* 1, luglio, pp. 2-5.
1963. La canzone popolare, il mercato della musica e i giovani. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* 3, settembre, pp. 2; 35-38.
- 1965a. Nuova canzone e rapporto città-campagna oggi. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* 6, settembre, pp. 3-8.
- 1965b. Il nuovo interesse per il mondo popolare come manifestazione di una situazione politica e culturale. In: SILVIO DESTEFANIS e CARLO REPETTO (a cura di), *Folk Festival 1* [Canzoniere del primo Folk Festival di Torino], Torino: Pozzo-Salvati-Gros Monti & C., pp. 11-18.
1966. Mondo popolare e nuova cultura. In: AA.VV., *Strumenti di lavoro / archivi delle comunicazioni di massa e di classe 1: Comunicazioni di massa e comunicazioni di classe. Laboratorio di Modena, 5-6 luglio* [in realtà giugno] 1965, pp. 141-175.

1972. *Il folk music revival*. Palermo: Flaccovio.
2008. *L'altra musica*. Milano: Lim.
- LEYDI, ROBERTO e BOSIO, GIANNI. 1963. Nota introduttiva [novembre 1963]. In: *Canti sociali italiani, Volume primo*, Milano: Edizioni Avanti!, pp. 9-14.
- LEYDI, ROBERTO e KEZICH, TULLIO. 1954. *Ascolta, Mister Bilbo!* Milano e Roma: Edizioni Avanti!
- LINDBERG, ULF; GUÐMUNDSSON, GESTUR; MICHELSEN, MORTEN e WEISETHAUNET, HANS. 2005. *Rock Criticism from the Beginning*. New York: Peter Lang.
- LIPERI, FELICE. 1999. *Storia della canzone italiana*. Roma: Rai-ERI.
- LOCATELLI, MASSIMO. 2014. The Birth of Pop. The Soundscapes of the Early Sixties in Italian Cinema and Television. *Quaderns de cine* 9, pp. 51-58.
- LOCATELLI, MASSIMO e MOSCONI, ELENA. 2011. Introduzione. *Comunicazioni sociali* 1, pp. 3-6.
- LOMAX, ALAN. 1956. Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale. *Nuovi Argomenti* 17-18, 1955-1956, pp. 109-135.
- LOMBARDI SATRIANI, LUIGI –
1973. *Folklore e profitto: tecniche di distruzione di una cultura*. Rimini: Guaraldi.
1975. Il telefolklore e la videocrazia cristiana. *Musica popolare* 1(1), pp. 25-30.
- LOPEZ, GIACOMO; ROMEO, GIUSEPPE e TIMPERI, TOMMASO. 1994. La canzone degli anni trenta e quaranta. In: GIANNI BORGNA e LUCA SERIANNI (a cura di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone dagli anni trenta a oggi*, Roma: Garamond.
- LYOTARD, FRANÇOIS. 1984. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MAGALETTA, GIUSEPPE. 1997. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: QuattroVenti.
- MALVANO, ANDREA. 2015. *L'arte di arrangiar(si)*. Lucca e Roma: Lim-Eri.
- MANCONI, LUIGI –
1974. La chitarra, il potere e altre cose. *Ombre rosse* 7, dicembre, pp. 59-82.
2012. *La musica è leggera*. Milano: Il Saggiatore.
- MANTOVANI, SANDRA –
1966. I modi interpretativi del canto popolare. In: AA.VV., *Strumenti di lavoro / archivi delle comunicazioni di massa e di classe 1: Comunicazioni di massa e comunicazioni di classe. Laboratorio di Modena, 5-6 luglio [in realtà giugno] 1965*, Milano: Edizioni del Gallo, pp. 176-191.
1972. I modi interpretativi del canto popolare. In: ROBERTO LEYDI, *Il folk music revival*, Palermo: Flaccovio, pp. 233-246.

- MAOLUCCI, VINCENZO. 1972. *Pop-Under-Rock. La vera alternativa della pop music*. Torino: Franco Rostagno.
- MARC, ISABELLE. 2015. Translation, Travelling Songs: On Popular Music Transfer and. *Iaspm@Journal* 5(2), pp. 3-21.
- MARCONI, LUCA. 2014. Canzoni diverse. A Semiotic Approach to Luigi Tenco's Songs. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 100-109.
- MARCONI, LUCA e TRIPPUTI, DANIELA. 2004. Musiche giovanili nel Novecento. In: PAOLO SORCINELLI e ANGELO VARNI (a cura di), *Il secolo dei giovani*, Roma: Donzelli, pp. 225-276.
- MARCUS, GREIL. 1975. *Mystery Train: Images of America in Rock'n'Roll*. New York: Plume.
- MARENGO, RENATO e PERGOLANI, MICHEL. 1998. *Song 'e Napule*. Roma: RAI-ERI.
- MARINI, GIOVANNA –
1977. *Italia quanto sei lunga...* Milano: Mazzotta-Istituto Ernesto De Martino.
2007. Imparare a sentire Tenco. In: ENRICO DE ANGELIS, ENRICO DEREGIBUS, e SERGIO SECONDIANO SACCHI (a cura di), *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, Milano: Bur, pp. 187-201.
- MARINO, GABRIELE –
- 2013a. "What Kind of Genre Do You Think We Are?". From Technique to Lyrics, "Genre Definers" within Music Intermedial Ecology. Paper presentato al *12th International Congress on Musical Signification (ICMS12)*, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 4 aprile.
2014. *Suoni di un futuro passato: per una sociosemiotica del dubstep. Dinamiche nel sistema dei generi e discorsi sulla novità nella popular music contemporanea*. Tesi di dottorato in scienze del linguaggio e della comunicazione, Università di Torino.
- MARINO, MAURIZIO. *Gianni Sassi - Fuori di testa. L'uomo che inventò il marketing culturale*. Roma: Castelvechi.
- MARINO, STEFANO. 2000/2001. *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna.
- MARSHALL, LEE. 2005. *Bootlegging. Romanticism and Copyright in the Music Industry*. Londra: Sage.
- MARX, WOLFGANG. 2008. Recensione di *Genre in Popular Music* di Fabian Holt. *Journal of the Society for Musicology in Ireland* 4(9), pp. 27-34.
- MAYHEW, EMMA –
1999. Women in Popular Music and the Construction of "Authenticity". *Journal of Interdisciplinary Gender Studies* 4(1), pp. 63-81.
2004. Positioning the Producer: Gender Divisions in Creative Labour and Value. In: ANDY BENNETT, STAN HAWKINS e SHEILA WHITELEY (a cura di),

- Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, Ashgate, pp. 149-162.
- MAZZOLETTI, ADRIANO. 2004. *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*. Torino: EDT.
- MCCLARY, SUSAN. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota e Londra: University of Minnesota Press.
- MCCLARY, SUSAN e WALSER, ROBERT. 1990. *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock*. New York: Pantheon Books.
- McKAY, CORY e FUJINAGA, ICHIRO. 2006. Musical Genre Classification: Is It Worth Pursuing and How Can It Be Improved? *ISMIR 2006*, pp. 101-106.
- MEROLLA, MARILISA. 2011. *Rock'n'roll Italian Way*. Roma: Coniglio Editore.
- MEYER, LEONARD B. –
1983. Innovation, Choice, and the History of Music. *Critical Inquiry* 9, pp. 517-544.
1989. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- MICOCCHI, VINCENZO –
1981. Musica, poesia e aggregazione giovanile. In: MIMMA GASPARI, *L'industria della canzone*, Roma: Editori Riuniti, p. 139-144.
2009. *Vincenzo, io t'ammazzerò. La storia dell'uomo che inventò i cantautori*. Roma: Coniglio Editore.
- MIDDLETON, RICHARD –
1984. Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare (I). *Musica/Realtà* 15, pp. 63-84.
1985. Articolare il significato musicale. Ricostruire una storia della musica. Collocare il popolare (II). *Musica/Realtà* 16, pp. 97-118.
1994. *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
1995. Authorship, Gender and the Construction of Meaning in The Eurythmics' Hit Recordings. *Cultural Studies* 9(3), pp. 465-485.
2002. Lo studio della popular music. In: JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica. Il sapere musicale*, Torino e Milano: Einaudi-Il Sole 24 Ore, pp. 718-737.
2003. Song. In: JOHN SHEPERD, DAVID HORN, DAVE LAING et al. (a cura di), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. II Performance and Production*, Londra e New York: Continuum, pp. 642-644.
2006. *Voicing the Popular. On the Subjects in Popular Music*. Londra e New York: Routledge.
- MILA, MASSIMO. 1959. *Cronache musicali. 1955-1959*. Torino: Einaudi.
- MILLER, CAROLYN R. 1984. Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech* 70(2), pp. 151-167.

MILNER, GREG. 2009. *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*. Londra: Macmillan.

MINGANTI, FRANCO. 1991. Rock'n'Roll & Beat: l'Italia e la musica giovanile 1958 - 64. In: PIER PAOLO D'ATTORRE (a cura di), *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano: FrancoAngeli.

MIRENZI, FRANCESCO –

1997. *Rock progressivo italiano. Vol. 1 La storia, i protagonisti, i concerti*. Roma: Castelvecchi.

2003. *Rock progressivo italiano. Vol. 2: I gruppi, le testimonianze*. Roma: Castelvecchi.

MOIRAGHI, MARCO. 2011. *Voglio un monumento in Piazza della Scala: la Milano musicale di Gino Negri*. Roma: Squi[libri].

MONELLI, PAOLO. 1933. *Barbaro dominio. Processo a 500 parole esotiche*. Milano: Hoepli.

MONTELEONE, FRANCO –

1992. *Storia della radio e della televisione in Italia*. Venezia: Marsilio.

1994. Radio pubblica ed emittenti commerciali dal 1975 al 1993. In: VALERIO CASTRONOVO e NICOLA TRANFAGLIA (a cura di), *La stampa italiana nell'età della TV*, Bari: Laterza, pp. 173-206.

MOORE, ALLAN –

1993. *Rock: The Primary Text*. Aldershot: Ashgate.

2001. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters* 82(3), pp. 432-442.

2002. Authenticity as Authentication. *Popular music* 21(2), pp. 209-223.

MORANDI, GIUSEPPE. 2012. *Spoletto 1964 - Bella Ciao. Il Diario*. Supplemento a *Il de Martino* 21, Firenze: Istituto Ernesto de Martino.

MORGAN, MARCYLIENA. 2001. Comunità / Community. In: ALESSANDRO DURANTI (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Roma: Meltemi, pp. 68-72.

MORREALE, EMILIANO. 2009. *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*. Roma: Donzelli.

MURIALDI, PAOLO. 1980. Dalla Liberazione al centrosinistra. In: GIOVANNI DE LUNA, NANDA TORTELLAN e PAOLO MURIALDI (a cura di), *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Roma-Bari: Laterza.

NATTIEZ, JEAN-JACQUES –

1987. *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*. Torino: Einaudi.

1989. *Musicologia generale e semiologia*. Torino: EDT.

2001. Comment écrire l'histoire de la musique à l'âge postmoderne. *Il Saggiatore musicale* 8(1), pp. 73-87.

2007. Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: periodizzazione, “spirito del tempo”, successione di generazioni. *Rivista di analisi e teoria musicale* 13(1), pp. 7-35.
- NEALE, STEVE. 1980. *Genre*. Londra: British Film Institute.
- NEGUS, KEITH –
1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londra: Arnold.
1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity press.
1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londra: Routledge.
- NEUBAUER, KAI. 2004. Semantica storica. In: MICHELE COMETA (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Roma: Meltemi, pp. 357-367.
- NOBILE, STEFANO. 2012. *Mezzo secolo di canzoni italiane. Una prospettiva sociologica (1960-2010)*. Roma: Carocci.
- NUOVO CANZONIERE ITALIANO. 1976. Per una storia de *Il Nuovo Canzoniere Italiano*. *Il Nuovo Canzoniere Italiano* terza serie, 3, aprile.
- O'BRIEN, LUCY. 1995. *She Bop. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Londra: Penguin.
- OLIVER, PAUL. 2003. Nostalgia. In: JOHN SHEPERD, DAVID HORN, DAVE LAING et al., (a cura di), *Continuum Encyclopedia of Popular Music. Volume 1 Media, Industry and Society*, Londra e New York: Continuum, pp. 292-294.
- ORTOLEVA, PEPPINO –
1991. *Cinema e storia*. Torino: Loescher.
1993. Linguaggi culturali via etere. In: SIMONETTA SOLDANI e GABRIELE TURI (a cura di), *Fare gli italiani*, Bologna: Il Mulino, pp. 441-488.
1997. *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*. Milano: Pratiche.
2008. *Il secolo dei media*. Milano: Il Saggiatore.
- PAGANI, OSVALDO. 1960. Il Juke-box, personaggio prepotente. *L'italiano cantato. Supplemento di Mezzo Secolo* 1(7), pp. 93-111.
- PASCALL, R. J. 1980. Style. In: STANLEY SADIE (a cura di), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Londra: MacMillan, pp. 316-321.
- PASOLINI, PIER PAOLO –
- [1955] 1972. *Canzoniere Italiano*. Milano: Garzanti.
- [1960] 2009. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti.
- PATRIARCA, SILVANA. 2010. *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma e Bari: Laterza.
- PAVESE, ERICO. 2009. Situare lo stile nel suono di De André. In: *Il suono e l'inchiostro*, Milano: Chiarelettere, pp. 221-249.
- PAVONE, CLAUDIO. 1995. *Alle origini della Repubblica*. Torino: Einaudi.

- PENNINGS, LINDA. 2009. *Polemiche novecentesche, tra letteratura e musica, romanzo, melodramma, prosa d'arte*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- PERONI, MARCO. 2005. *Il nostro concerto. La storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare*. Milano: Bruno Mondadori.
- PESTELLI, CARLO. 2014. An Escape from Escapism: The Short History of Cantacronache. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy: Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 153-161.
- PIAZZONI, IRENE. 2011. *La musica leggera in Italia. Dal dopoguerra agli anni del "boom"*. Milano: L'ornitorinco.
- PICCONE STELLA, SIMONETTA. 1993. *La prima generazione. Ragazzi e ragazze nel miracolo economico italiano*. Milano: Franco Angeli.
- PIRENNE, CHRISTOPHE. 2005. *Le rock progressif anglais (1967-1977)*. Paris: Honoré Champion Editeur.
- PIRROTTA, NINO e COLACICCHI, LUIGI. [1954] 1975. Canzone, canzonetta. In: *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di SILVIO D'AMICO, Roma: Unedi, pp. 1706-1707.
- PIVANO, FERNANDA. 1964. *Poesia degli ultimi americani*. Milano: Feltrinelli.
- PIVATO, STEFANO. 2002. *La storia leggera*. Bologna: Il Mulino.
- PLASTINO, GOFFREDO –
2007. *Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia. Popular Music* 26(3), pp. 429-440.
2008. *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*. Milano: Il Saggiatore.
- 2014a. Naples Power. Neapolitan Sounds of the 1970s. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 56-71.
- 2014b. *Cosa nostra social club*. Milano: Il Saggiatore.
2016. Echoes of Naples. In: GOFFREDO PLASTINO e JOSEPH SCIORRA (a cura di), *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, Lanham: Rowman & Littlefield. In corso di pubblicazione.
- PLASTINO, GOFFREDO e SANTORO, MARCO. 2007. Introduction. *Popular Music* 26(3), Special Issue on Italian Popular Music, pp. 385-388.
- PORTELLI, ALESSANDRO –
1966. *Folk Songs*. Parma: Guanda.
1975. Consumo del folklore e crisi capitalistica. *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Cultura di classe e consumo del folk. Il Nuovo Canzoniere Italiano* terza serie, 3, aprile 1976, pp. 53-57.
1978. Elvis Presley è una tigre di carta (ma sempre una tigre). In: AA.VV., *La musica in Italia*. Roma: Savelli, pp. 9-68.
1985. L'orsacchiotto e la tigre di carta: il rock and roll arriva in Italia. *Quaderni storici* 58(1), pp. 135-147.

PRATO, PAOLO –

1988. L'editoria della popular music in Italia. *Musica/Realtà* 26, pp. 75-86.

2010. *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*. Roma: Donzelli.

PRIETO, ERIC. 2004. Alexandre Stellio and the Beginnings of the Biguine. *Nottingham French Studies* 43(1), pp. 30-38.

PRIGIONE, GIORGIO e ALOI, CLAUDIO. 2013. *Discomania*. Edizioni Applausi.

PRUVOST, CÉLINE. 2013. *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970: une étude cantologique et interculturelle*, tesi di dottorato, Parigi, Université Paris-Sorbonne.

RAFFAELLI, SERGIO. 1993. Cantautore. *Lingua nostra* 54(2-3), p.84.

RAMO, LUCIANO. 1956. *Storia del Varietà*. Milano: Garzanti.

RAPINI, ANDREA. 2004. Denaro e lavoro. In: PAOLO SORCINELLI e ANGELO VARNI (a cura di), *Il secolo dei giovani*, Roma: Donzelli, pp. 81-112.

RAVERA, LIDIA e LOMBARDO RADICE, MARCO. 1976. *Porci con le ali*. Roma: Savelli.

REGEV, MOTTI –

1994. Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly* 35(1), pp. 85-102.

2002. The "Pop-rockization" of Popular Music. In: DAVID HESMONDHALGH e KEITH NEGUS (a cura di), *Popular Music Studies*, Londra: Arnold, pp. 251-264.

REYNOLDS, SIMON. 2011. *Retromania*. Milano: ISBN.

RICORDI, NANNI. 1977. 1958-60: appunti per una sottostoria della canzone. In: GIANNI BORGNA e SIMONE DESSÌ (a cura di), *C'era una volta una gatta*, Roma: Savelli.

RIGOLLI, ALESSANDRO (a cura di), 2005. *La divulgazione musicale in Italia oggi*. Torino: EDT.

RIGOLLI, ALESSANDRO e SCALDAFERRI, NICOLA (a cura di), 2010. *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*. Venezia: Marsilio.

ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO. 2004. Storiografia musicale del Novecento e popular music: appunti per un'apertura di frontiere. In: BERNARDO PIERI (a cura di), *Le rughe di Anfione. Pratiche, ideologie e utopie agli inizi del tempo da ritrovare*, Trento: La Finestra, pp. 87-113.

ROMANA, CESARE G. e VAVASSORI, LILIANA. 1996. *Il mio fantasma blu. Gino Paoli si racconta*. Milano: Sperling & Kupfer.

ROMANO, MICHELANGELO e GIACCIO, PAOLO. [1976] 1981. *Francesco De Gregori. Un mito*, Roma: Lato Side.

ROSS, ALEX. 2009. *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo*. Milano: Bompiani.

ROSSI, GIOVANNI. 2014. *Led Zeppelin '71. La notte del Vigorelli*. Milano: Tsunami Edizioni.

RUBERTI, GIORGIO. 2004. L'anima popolare di Volare: con Domenico Modugno nasce la canzone italiana moderna. *Musica/Realtà* 74, pp. 45-67.

RUSSELL, DAVE –

1993. The “Social History” of Popular Music: A Label without a Cause? *Popular Music* 12(2), pp. 139-154.

1997. *Popular Music in England, 1840-1914*. Manchester: Manchester University Press.

SACHS, CURT. 1966. *Storia della danza*. Milano: Il Saggiatore.

SALA, EMILIO –

2015. Canzone “nuova” e identità milanese al Teatro Gerolamo (1958-1963). *Musica/Realtà* 107, pp. 63-76.

2016. Vocis personae. Qualcosa sulla metamorfosi vocale di Milly. In: SILVIA TISANO (a cura di), *Attori milanesi in scena. Milly, Tino Scotti e Walter Chiari*, Milano: Mimesis, pp. 57-69. In corso di pubblicazione.

SALVATORE, GIANFRANCO –

1997. *Mogol-Battisti. L'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna*. Roma: Castelvecchi.

1998. Cantare all'italiana. In: GUIDO SALVETTI e BIANCA MARIA ANTOLINI (a cura di), *Italia millenovecentocinquanta*, Milano: Guerini e Associati, pp. 329-343.

SALVATORI, DARIO –

1973. *Contro l'industria del rock*. Roma: Libelli di Fallo-Savelli.

1982. *25 anni di Hit Parade in Italia*. Milano: Mondadori.

SAMSON, JIM –

1989. Chopin and Genre. *Music Analysis* 8(3), pp. 213-231.

2001. Genre. In: STANLEY SADIE (a cura di), *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, pp. 657-659.

SANTORO, MARCO –

2000. La leggerezza insostenibile. Genesi del campo della canzone d'autore. *Rassegna Italiana di Sociologia* 41(2), pp. 189-222.

2002. What is a “Cantautore?” Distinction and Authorship in Italian (Popular) Music. *Poetics* 30, pp. 111-132.

2006. The Tenco Effect. Suicide, San Remo, and the Social Construction of the Canzone d'Autore. *Journal of Modern Italian Studies* 11(3), pp. 342-366.

2010. *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*. Bologna: Il Mulino.

SASSI, CLAUDIO e PISTARINI, WALTER. 2008. *De André Talk. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca*. Roma: Coniglio Editore.

SASSOON, DONALD. 2008. *La cultura degli europei dal 1800 a oggi*. Milano: Rizzoli.

- SAVI, TULLIO. 1966. Lo spettacolo di canzoni e le comunicazioni di classe. In: AA.VV., *Strumenti di lavoro / archivi delle comunicazioni di massa e di classe 1: Comunicazioni di massa e comunicazioni di classe. Laboratorio di Modena, 5-6 luglio 1965* [in realtà giugno], Milano: Edizioni del Gallo, pp. 198-217.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE. 1992. *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche Editrice.
- SCHLESSER, GILLES. 2006. *Le cabaret "rive gauche". De la Rose rouge au Bateau ivre*. Parigi: L'archipel.
- SCHMUTZ, VAUGHN e FAUPEL, ALISON. 2010. Gender and Cultural Consecration in Popular Music. *Social Forces* 89(2), pp. 685-707.
- SCOTT, JOAN WALLACH. 1988. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press.
- SCOTT, DEREK –
2008. *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in Londra, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press.
2009. The Popular Music Revolution In The Nineteenth Century: A Third Type Of Music Arises. In: VESA KURKELA e LAURI VÄKEVÄ (a cura di), *De-Canonizing Music History*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 3-20.
- SEEGER, CHARLES. 1977. Speech, Music, and Speech about Music. In: *Studies in Musicology*, Berkeley: University of California Press, pp. 16-30.
- SERRAVEZZA, ANTONIO. 1976. *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*. Bari: Dedali libri.
- SETTIMELLI, LEONCARLO. 1999. *Tuttosanremo*. Roma: Gremese.
- SHAPIRO, SHEL. 2010. *Io sono immortale*. Milano: Mondadori.
- SHREFFLER, ANNE C. 2003. Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology* 20(4), pp. 498-525.
- SHUKER, ROY. 2005. *Popular Music. The Key Concepts*. Londra e New York: Routledge.
- SIMONETTA, UMBERTO. 1966. *Celentano*. Milano: Longanesi.
- SISTO, NICOLA. 1982. *C'era una volta il beat. Gli anni sessanta della canzone italiana*. Roma: Lato Side.
- SMALL, CHRISTOPHER. 1998. *Musicking. The Meaning of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SMITH, KAREN LYNN. 2010. *Popular Dance: From Ballroom to Hip-Hop*. New York: Chelsea House.
- SOLLAZZO, LUCIA. 1964. *Juke Box*. Milano: Rizzoli.
- SORCE KELLER, MARCELLO –
1984. "Io te voglio bene assaje": a Famous Neapolitan Song Traditionally Attributed to Gaetano Donizetti. *The Music Review* 45(3-4), pp. 251-264.

2012. *What Makes Music European? Looking Beyond Sound*. Lanham: The Scarecrow Press.
2014. Italy in Music: A Sweeping (and Somewhat Audacious) Reconstruction of a Problematic Identity. In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 17-27.
- n.d. How very “musical” is the “extra-musical”; www.marcellosorcekeller.com/bonsai-pieces/musical-and-extra-musical; accesso: 5 gennaio 2016.
- SORCINELLI, PAOLO. 2005. L'Italia che cambia. In: *Gli anni del rock*, Bologna: Bononia University Press, pp. 9-24.
- SORCINELLI, PAOLO e VARNI, ANGELO. 2004. *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*. Roma: Donzelli.
- SORLIN, PIERRE. 1979. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti.
- SPINETOLI, JOHN JOSEPH. 1997. *Artisti in classifica (album) 1970-1996*. Milano: Musica e Dischi.
- SPITZER, LEO. 1965. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza.
- STAMPA ALTERNATIVA –
- 1974a. *I padroni della musica*. Roma: La nuova sinistra / Savelli.
- 1974b. *Riprendiamoci la musica*. Roma: La nuova sinistra / Savelli.
- STAROBINSKI, JEAN. 2001. *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*. Torino: Einaudi.
- STEARNS, MARSHALL e STEARNS, JEAN. [1968] 1994. *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. Boston: Da Capo Press.
- STEFANI, GINO –
1982. *La competenza musicale*. Bologna: Clueb.
1985. *Capire la musica*. Bologna: Bompiani.
2009. Introduzione (a sua insaputa). In: DARIO MARTINELLI e FRANCESCO SPAMPINATO (a cura di), *La coscienza di Gino*, Helsinki: Umweb Publications, pp. 9-24.
- STORTI, RICCARDO. 2009. *Rock map (Viaggio in Italia dal 1967 al 1980)*. Milano: Aereostella.
- STRANIERO, MICHELE LUIGI –
1971. La canzone di protesta in Italia. In: ROLF-ULRICH KAISER, *Guida alla musica pop*, Milano: Mondadori, pp. 276-286.
1978. La musica leggera e il mito del successo. Ovvero, canta che ti passa. In: AA.VV., *La musica in Italia*, Roma: Savelli, pp. 159-206.
1995. Memoria di Cantacronache. In: EMILIO JONA e MICHELE LUIGI STRANIERO (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino: Scriptorium & DDT Associati, pp. 63-80.

- STRANIERO, MICHELE e BARLETTA, MAURO. 2003. *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*. Torino: Lindau.
- STRANIERO, MICHELE LUIGI; JONA, EMILIO; DE MARIA, GIORGIO e LIBEROVICI, SERGIO. 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*. Milano: Bompiani.
- STRAW, WILL. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies* 5(3), pp. 368-388.
- TAGG, PHILIP –
1994. *Popular music. Da Kojak al rave*. Bologna: Clueb.
2011. *La tonalità di tutti i giorni*. Milano: Il Saggiatore.
2012. *Music's Meaning*. New York e Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- TAGG, PHILIP e CLARIDA, BOB. 2003. *Ten Little Title Tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York e Montreal: The Mass Media Music Scholars' Press.
- TARASTI, EERO. 2010. *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni?* Lucca: Ricordi-Lim.
- TARLI, TIZIANO –
2005. *Beat italiano: dai capelloni a Bandiera gialla*. Roma: Castelvecchi.
2009. *La felicità costa un gettone. Storia illustrata del primo rock'n'roll italiano*. Roma: Arcana.
- TAYLOR, TIMOTHY D. 2014. Fields, Genres, Brands. *Culture, Theory and Critique* 55(2), pp. 159-174.
- TETI, VITO. 1976. Il dibattito sulla musica popolare su l'Unità. *Quaderni del Mezzogiorno e delle isole – Quaderni calabresi* 13(40), pp. 35-45.
- THORNTON, SARAH. 1990. Strategies for Reconstructing the Popular Past. *Popular Music* 9(1), pp. 87-95.
- TODOROV, TZVETAN –
1977. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.
1993. *I generi del discorso*. Firenze: La Nuova Italia.
- TOMATIS, JACOPO –
2010. "Vorrei trovar parole nuove" Il neologismo "cantautore" e l'ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta. *Iaspm@Journal* 1(2), pp. 1-23.
- 2010/2011. *Il concetto di canzone d'autore. Storia, critica, ideologia*. Tesi di Laurea, Università di Torino.
- 2014a. "This Is Our Music": Italian Teen Pop Press and Genres in the 1960s. *IASPM@Journal* 4(3), pp. 24-42.
- 2014b. Diverso da chi? Umberto Bindi, il primo (quasi) cantautore. In: ENRICO DE ANGELIS (a cura di), *Genova e la canzone d'autore*, Genova: Gruppo Banca Carige, pp. 46-57.

- 2014c. A Portrait of the Author as an Artist. Cantautori and Canzone d'autore: Ideology, Authenticity, Stylization". In: FRANCO FABBRI e GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Londra e New York: Routledge, pp. 87-99.
- 2016a. Rediscovered Sisters: Women (and) Singer-songwriters in Italy. In: STUART GREEN e ISABELLE MARC (a cura di), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*, Aldershot: Ashgate, pp. 79-91. In corso di pubblicazione.
- 2016b. La «nuova canzone» e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni sessanta e settanta. In: GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano: Il Saggiatore, pp. 1059-1082.
- 2016c. Il Folk Festival di Torino, 1965-1966. In: GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano: Il Saggiatore, pp. 122-143.
- 2016d. Il folk a Canzonissima '74. In: GOFFREDO PLASTINO (a cura di), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano: Il Saggiatore, pp. 263-273.
- TOMLINSON, GARY. 2003. Musicology, Anthropology, History. In: TREVOR HERBERT, RICHARD MIDDLETON e MARTIN CLAYTON (a cura di), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Londra: Routledge, pp. 31-44.
- TONELLI, ANNA. 1998. *E ballando ballando. La storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*. Milano: FrancoAngeli.
- TOPOLSKI, JERZY. 1997. *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*. Milano: Bruno Mondadori.
- TOSH, JOHN. [1984] 2006. *The Pursuit of History. Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. Harlow: Pearson.
- TOYNBEE, JASON. 2000. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. Londra: Arnold Publishers.
- TRANFAGLIA, NICOLA. 2005. *Ministri e giornalisti. La guerra e il Minculpop (1939-1943)*. Torino: Einaudi.
- TRECCANI. 2015. *Treccani.it. Vocabolario della lingua italiana Treccani*. Roma: Treccani.
- TREITLER, LEO –
1999. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In: NICHOLAS COOK e MARK EVERIST (a cura di), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, pp. 356-377.
2006. *As Times Goes By: i tempi della musica*. In: JEAN-JACQUES NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica. L'unità della musica*, Torino e Milano: Einaudi / Il Sole 24 Ore, pp. 1140-1157.
- TUCCI, ROBERTA –
2003. Diego Carpitella: bibliografia. Dipartimento di Studi glottoantropologici e Discipline musicali. Edizione riveduta dell'articolo in

- Nuova Rivista Musicale Italiana* 24(3-4), 1992, pp. 523-572; rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/; accesso: 14 gennaio 2016.
2008. L'inchiesta sulla musica "di massa" e la musica "popolare" di Diego Carpitella (1958). *Voci* 5(1-2), pp. 157-180.
- VACCA, GIOVANNI. 2014. Murolo/Bruni: fenomenologia della canzone napoletana. In: ENRICO CARERI e GIORGIO RUBERTI (a cura di), *Le forme della canzone. Atti del convegno, Napoli, Biblioteca Nazionale – Casa Murolo, 17-18 maggio 2013*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, pp. 143-146.
- VALCARENGHI, ANDREA. 1973. *Underground. A pugno chiuso*. Roma: Arcana.
- VAN DER MERWE, PETER –
1989. *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
2004. *Roots of the Classical. The Popular Origins of Western Music*. Oxford e New York: Oxford University Press.
- VAN ORDER, THOMAS. 2009. *Listening to Fellini: Music and Meaning in Black and White*. Associated University Presse.
- VARRIALE, SIMONE –
2014. Bourdieu and the Sociology of Cultural Evaluation: Lessons from the Italian Popular Music Press. *Rassegna Italiana di Sociologia* 55(1), pp. 121-148.
2015. Cultural Production and the Morality of Markets: Popular Music Critics and the Conversion of Economic Power into Symbolic Capital. *Poetics* 51, pp. 1-16.
- VISCARDI, ROSA. 2004. *Popular Music. dinamiche della musica leggera dalle comunicazioni di massa alla rivoluzione digitale*. Napoli: Ellissi.
- VIVARELLI, PIERO. 1980. Memorie di un protagonista. In: GIANNI BORGNA, *La grande evasione*, Milano: Savelli, pp. 217-222.
- VOLPI, ALESSANDRO. 2013. *Musica, politica e carta stampata. Dal beat al parco Lambro*. Ospedaletto: Pacini Editore.
- WALD, ELIJAH. 2009. *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. An Alternative History of American Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- WALL, TIM. 2003. *Studying Popular Music Culture*. Londra: Sage.
- WEBER, MAX. [1922] 2003. *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi.
- WEISETHAUNET, HANS e LINDBERG, ULF. 2010. Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real. *Popular Music and Society* 33(4), pp. 465-485.
- WHITE, HAYDEN. 1975. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimora: John Hopkins University Press.
- WHITELEY, SHEILA. 1997. *Women and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*. Londra: Routledge.

- WHITMAN, BRIAN e SMARAGDIS, PARIS. 2002. Combining Musical and Cultural Features for Intelligent Style Detection. *Proceedings of the 3rd International Conference on Music Information Retrieval*, pp. 47-52.
- WILSON, CARL. 2014. *Musica di merda*. Milano: Isbn.
- ZAVATTINI, CESARE. 2002. *Opere. Cinema*. Milano: Bompiani.
- ZOPPA, MARIA CRISTINA. 2008. *Nel blu dipinto di blu. Modugno, 1958, "Volare" e il sogno possibile*. Roma: Donzelli.

Fonti documentarie e pubblicistiche

CAPITOLO 5. L'invenzione della «canzone italiana»

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«Altri festival - Parigi», *Musica e Dischi*, n. 88, gennaio 1954, p. 20.

«Ancora della musica leggera», *Radiocorriere*, a. 15, n. 10, 5-11 marzo 1939, p. 5.

«Concorso per 150 canzoni», *Radiocorriere*, a. 33, n. 21, 20-26, maggio 1956, p. 3.

Invito alla canzone, copione dattiloscritta, 1954, fascicolo 3, Archivio Rai Roma.

«Il festival della canzone italiana a Sanremo», *Radiocorriere*, a. 28, n. 5, 28 gennaio - 3 febbraio 1951, pp. 16-17.

«La sagra della “canzone nova”», *Il Mulino*, a. 5, n. 8, agosto 1956, pp. 552-4.

«Orchestrina», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 16, 15 aprile 1956, p. 3.

«Orchestrina», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 21, 20 maggio 1956, p. 3.

«Recentissime sui festival», *Musica e dischi*, n. 115, marzo 1956, p. 42.

«Si scatena la battaglia elettorale», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 3, 16 gennaio 1955, p. 16.

«Un invito della radio ai canzonieri», *Radiocorriere*, a. 28, n. 6, 4-10 febbraio 1951, pp. 16-17.

BERNARDI, G.B. –

«Notizie della radio», *Approdo letterario*, a. 2, luglio-settembre 1952, pp. 126-127

«Notizie della radio», *Approdo letterario*, a. 2, gennaio-marzo 1953, pp. 128-129.

BERTI, GIORGIO, «Nilla Pizzi e Claudio Villa sono i cantanti più popolari del 1954», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 12, 20 marzo 1955, p. 3.

CARPITELLA, DIEGO, «Musica. Canzoni di mezzo secolo», *Noi donne* a. 8, n. 5, 1953, p. 22.

DE LUIGI, MARIO [SENIOR], «San Remo... San Remo... San Remo», *Musica e dischi*, febbraio 1954, p. 1.

F.G., «La canzone italiana conquista Parigi», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 7, 14 febbraio 1954, p. 16.

- GIANNANTONIO, GIANNI, «Il mondo cambia, le canzoni no», *Radiocorriere*, a. 28, n. 7, 11-17 febbraio, 1951.
- LOSCA, PINO, «L'ambasciatore della canzone», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 11, 11 marzo 1956, p. 6.
- MARCHESI, MARCELLO, «Perché amo le canzoni», *Assi e stelle della radio*, Milano: Edizioni Atlantis, 1941, pp. 45-48.
- MONTANELLI, INDRO, «Con "mamma e lacrime" in Italia si riesce a tutto», *Corriere della sera*, 23 marzo 1958, p. 3.
- MOSCA, GIOVANNI, «Elogio della canzone», *Assi e stelle della radio*, Milano: Edizioni Atlantis, 1941, 1941, pp. 15-18.
- N.T., «Il secondo festival della canzone italiana», *Radiocorriere*, a. 29, n. 5, 10-16 febbraio 1952.
- NIZZA, ANGELO –
- «La canzone italiana ritorna alle origini», *Stampa Sera*, 6-7 febbraio 1956, p. 3.
- «Carosello di canzoni al Festival di Sanremo», *Nuova Stampa Sera*, 30 gennaio 1952, p. 3.
- PEVERELLI, LUCIANA, «Trionfa la canzone italiana a Parigi», *Sorrisi e canzoni*, a. 3, n. 19, 9 maggio 1954, pp. 2-5.
- RAVASIO, CARLO, «Fascismo e tradizione», *Il Popolo d'Italia*, 30 marzo 1928. Citato in Borgna 1992, p. 107.
- ROSSI, CARLO ALBERTO –
- «C. A. Rossi risponde a Ruccione», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 52, 25 dicembre 1955, p. 10.
- Dieci anni di canzoni con C.A. Rossi. Canzoni nel mondo*, n. 1, settembre-ottobre 1957, spartito a stampa.
- RUCCIONE, MAURO, «Lettera aperta di Ruccione alla Rai», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 50, 11 dicembre 1955, p. 3.
- SEGURINI, NELLO –
- «Grazie Italia gridavano i russi ai nostri cantanti», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 26, 30 giugno 1957, pp. 7-9
- «Il Festival "Melodie Italiane in Europa"», *Musica e dischi*, n. 119, luglio 1956.
- VALERI, SERGIO, «Alberto Semprini», *Canzoniere della radio*, fascicolo 25, 1 dicembre 1941, pp. 5-6.
- VISCONTI, GUIDO CARLO, «Fuori i Barbari!», *Il Popolo d'Italia*, 13 settembre 1929. Citato in Mazzeletti 2004, p. 188.

CAPITOLO 6. L'era dei ritmi

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«Bilancio primaverile in campo musicale», *Musica e dischi*, n. 116, aprile 1956, p. 1.

«Dalla sala da ballo all'ospedale: il charleston, la danza che uccide», *La Domenica del Corriere*, n. 17, 1927. Citato in Mazzeletti 2004, p. 182.

«Dolce sogno» / «Come è nato il rock and roll», Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 1957, spartito a stampa.

«È dannoso il boogie-woogie?», *Epoca*, a. 1, n. 1, 14 ottobre 1950, p. 7. Citato in Capussotti 2004, p. 217.

«I maestri di ballo parigini protestano nel nome dell'arte contro lo shimmy», *La Stampa*, 28 marzo 1921, p. 2.

«Il "Piper" chiuso: ordine del questore», *L'Unità*, 21 dicembre 1966, p. 7.

«Il M. Glauco Sampaoli e Signora presenteranno il nuovo ballo cha-cha-cha, danza che furoreggia in America», *La Stampa*, 19 novembre 1955, p. 2.

«L'arrivo del "Rock and roll" non ha emozionato i torinesi», *La Nuova Stampa*, 13 ottobre 1956, p. 9.

«L'incredibile successo...», *Musica Jazz*, settembre 1956, p. 11.

«La follia del rock», *Settimo giorno*, 1 giugno 1957, p. 6. Citato in Capussotti 2004, p. 241

«La Sala Gay», *La Stampa*, 3 ottobre 1936, p. 6.

«La spiaggia delle belle donne», *Epoca*, 26 luglio 1953. Citato in Sorcinelli 2005, p. 14.

«Le prime: Senza tregua il rock and roll», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.

«Milano si scatena», *Il Giorno*, 20 maggio 1957, p. 6. Citato in Capussotti 2004, p. 242.

«Polizia contro Rock'n'roll. La polizia carica 7 mila "patiti" del ritmo sconvolgente», *Il Giorno*, 19 maggio 1957, p. 11. Citato in Capussotti 2004, p. 224.

«Rock and Roll nazionale - Donne e pistole», *Musica e dischi*, a. 12, n. 123, novembre 1956, p. 43.

«Rock and Roll, ballo-flagello dal 1956 in poi», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 10-11.

«Scuotiti e fremi», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 39, 23 settembre 1956.

«Senza tregua il "rock and roll"», *L'Unità*, 21 ottobre 1956, p. 5.

«Solo a Catania fa furore il "Rock and roll"», *L'Unità*, 28 ottobre 1956, p. 2.

Catalogo Generale Decca, giugno 1954.

Catalogo Generale Decca, luglio 1956.

«Quand la nuit viendra» [sic] / «Bauscia», Milano: Edizioni Leonardi, 1948, spartito a stampa.

- «Il rock and roll» / «Ceramica», *Miniature serie*, musica e arrangiamento di Francesco Ferrari, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1956, spartito a stampa.
- Rock and Roll. Il ritmo del momento*. Milano: Edizioni Musicali Edward Kassner, 1956, spartito a stampa.
- «Rumba all'italiana» / «La "pelota"», Roma: Edizioni Musicali Tiber, 1949, spartito a stampa.
- AIRAULT, MICHELE, «Il successo del film proibito dalla Luce», *L'Unità*, 2 gennaio 1956, p. 7.
- AL. VI., «Il ballo che passione!», *Stampa Sera*, 31 dicembre 1963, p. 5.
- ARGENTIERI, MINO, «Clara Luce detta ordini alla censura», *L'Unità*, 29 dicembre 1955, p. 3.
- CAMBRIA, A., «Ha deluso il rock'n'roll», *Il Giorno*, 20 ottobre 1956, p. 7. Citato in Capussotti 2004, p. 224.
- D'INTINO, RODOLFO –
- «Dopo la febbre dell'hula hoop è l'ora dello shimmy», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 4, 25 gennaio 1959, pp. 15-17.
- «È bello come il peccato», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 30, 27 luglio 1958, p. 24.
- DE LUIGI, MARIO [SENIOR], «Cercasi rock nazionale», *Musica e dischi*, n. 122, ottobre 1956, p. 1.
- DI GUIDA, E., «Dai sedici ai diciotto anni», *Grazia*, 11 giugno 1952, p. 8. Citato in Capussotti 2004, p. 94.
- DOSSENA, BRUNO, «Bruno Dossena spiega che cosa è il nuovo ballo», *L'Europeo*, 7 ottobre 1956, p. 13.
- EMANUELLI, ENRICO, «Se non ci fossero», *La Stampa*, 23 settembre 1956, p. 3.
- GULLACE, GINO, «Arriva da New York la febbre del twist che fra poco ci farà contorcere tutti», *Oggi*, 5 novembre 1961, pp. 20-24.
- JENNINGS, DAN, «Impazza il "Rock and Roll" nella casa dei duchi di Kent», *Stampa Sera*, 10-11 ottobre 1956.
- L.M., «I fanatici del "Rock and Roll" domati solo dalla polizia», *La Nuova Stampa*, 5 ottobre 1956, p. 3.
- LORENZETTI GUIDI, MARCELLA, «Tutto il mondo canta "Banana Boat"», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 39, 29 settembre 1957.
- M.B., «Fred Bongusto lancia il ballo dell'inverno», *Sorrisi e canzoni*, a. 12, n. 44, 3 novembre 1963, pp. 10-11.
- MOTTOLA, GIORGIO –
- «Canzoni per ricchi canzoni per poveri», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 14, 3 aprile 1956, pp. 8-9.
- «Mambo e bajon nuovi ritmi del nostro tempo», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 14, 3 aprile 1955, pp. 8-11.

- NERI, VITO, «Come trascorrere la notte di S. Silvestro», *Sorrisi e canzoni*, a. 13, n. 52, 27 dicembre 1964, pp. 16-19.
- ORLANDO, RUGGERO, «Elvis Presley l'uomo-uomo», *L'Europeo*, a. 12, n. 575, 21 ottobre 1956, pp. 14-15.
- PANDOLFI, VITO, «Rock'n'roll al night club», *Cinema Nuovo*, n. 94, 1 dicembre 1956, pp. 297-298.
- PERNICI, P., «Questo film non s'ha da vedere», *L'Espresso*, 7 aprile 1957, p. 9. Citato in Capussotti 2004, p. 227.
- SALVATORE, UGO, «I balli dei giovani», *La Stampa*, 13 maggio 1966, p. 11.
- T. (GIAN CARLO TESTONI?), «Un sogno che si avvera», *Musica jazz*, a. 1, n. 1-2, 15 agosto-1 settembre 1945, pp. 1-2, 15.
- VICE, «Rita Pavone lancia il surf questa sera alla "Fiera dei sogni"», *La Stampa*, 13 dicembre 1963, p. 4.
- ZIVELLI, VITTORIO, «Il discobolo», *Musica e dischi*, n. 118, giugno 1956, p. 27.

CAPITOLO 7. Nuovi generi, nuove estetiche: urlatori, cantautori e altri

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

- «Chi sono i Cantautori?», *Il Musicchiere*, a. 2, n. 90, 17 settembre 1960, pp. 16-17.
- «Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti», *Avanguardia*, a. 4, n. 14, 1 aprile 1956, p. 7.
- «Claudio Villa e Carla Boni sono i cantanti più popolari del 1955», *Sorrisi e canzoni*, a. 5, n. 15, 8 aprile 1956, pp. 8-9.
- «Dischi della settimana», recensione di *Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni*, *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 16, 19 aprile, p. 28.
- «Dischi di musica leggera», recensione di «Noi due» / «Appuntamento a Madrid», *Il Disco*, marzo 1962, p. 35.
- «È vero», *Sorrisi e Canzoni*, a. 8, n. 51, 20 dicembre 1959, p. 21.
- Editoriale, *Sorrisi e canzoni*, a. 10, n. 49, 4 dicembre 1960, p. 2.
- «I primi risultati del nostro referendum», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 7, 16 febbraio 1958, p. 3.
- «Il parlamento della canzone», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 49, 4 dicembre 1960, p. 2.
- «Indiciamo le elezioni musicali generali», *Sorrisi e canzoni*, a. 9, n. 49, 4 dicembre 1960, pp. 4-5.
- «La "svolta pericolosa" di Maria Monti», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 52, 27 dicembre 1959, p. 20.

- «La reginetta del “juke box”», *Sorrisoni e canzoni*, a. 7, n. 41, 12 ottobre 1958, p. 24.
- «Progetti - Il cantautori», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 32, 7 agosto 1960, p. 12.
- Recensione di «La gatta» / «Io vivo nella luna», *Il musicchiere*, a. 2, n. 67, 14 aprile 1960, p. 36.
- «Ricevuta dal papa la “cantautrice di Dio”», *Sorrisoni e Canzoni*, a. 12, n. 7, 18 febbraio 1962, p. 47.
- «Sanremo a 45 giri», *Discoteca*, a. 2, n. 2, febbraio 1961, pp. 48-49.
- «Si scatena la battaglia elettorale», *Sorrisoni e canzoni*, a. 4, n. 3, 16 gennaio 1955, p. 16.
- «Un barattolo che suona», *Sorrisoni e canzoni*, a. 9, n. 23, 5 giugno 1960, p. 25.
- ADDONIZIO, AURELIO, «L'anarchico della canzone», *Sorrisoni e canzoni*, a. 7, n. 15, 13 aprile 1958, p. 19.
- ANGELINI, FRANCA –
- «Celentano va lontano», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 41, 11 ottobre 1959, pp. 3-4.
- «Insomma Betty Curtis urla o non urla?», *Sorrisoni e canzoni*, a. 7, n. 52, 28 dicembre 1958, pp. 6-7.
- BALDO, ERNESTO, «Il festival dei cantautori», *Il musicchiere*, a. 2, n. 104, 24 dicembre 1960, p. 3.
- BERTI, GIORGIO, «Superiore a ogni aspettativa il successo del nostro referendum», *Sorrisoni e canzoni*, a. 4, n. 4, 23 gennaio, pp. 3-4.
- CEDERNA, CAMILLA, «Tre dischi per quindicenni», *L'Espresso*, 9 novembre 1958, p. 18. Citato in Capussotti 2004, p. 240.
- CELLI, MINO, «Il ragioniere sentimentale non ha tempo per gli esami», *Il Musicchiere*, a. 2, n. 90, 17 settembre 1960, pp. 25.
- CIOLLI, FURIO, «I cantanti che urlano diventano attori», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 27, 5 luglio 1959, pp. 11-14.
- D'INTINO, RODOLFO –
- «Dischi della settimana», *Sorrisoni e canzoni*, a. 7, n. 18, 4 maggio 1958, p. 18.
- «Dischi della settimana», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 47, 22 novembre 1959, p. 29.
- «Dischi della settimana», *Sorrisoni e canzoni*, a. 9, n. 37, 13 settembre 1959, p. 29.
- «Dischi nuovi», recensione di «I tuoi vent'anni» / «Chiedi al tuo cuore», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 16, 23 aprile 1961, p. 29.
- «Dischi nuovi», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 2, 8 gennaio 1961, p. 25.
- «Ecco una voce veramente nuova», *Sorrisoni e canzoni*, a. 9, n. 21, 24 maggio 1959, p. 20.

- «Gianni Meccia. Dalle “vecchie signore” agli “angeli che sussurrano”», *Sorrisoni e canzoni*, a. 9, n. 50, 11 dicembre 1960, p. 3.
- «I dischi della settimana», recensione di «Girotondo per i grandi», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 28, 12 luglio 1959, p. 29.
- «I dischi della settimana», recensione di Flo Sandon's, «Mama guitar», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 4, 26 gennaio 1958, p. 18.
- «I dischi della settimana», *Sorrisoni e Canzoni*, a. 10, n. 16, 16 aprile 1961, p. 29.
- «La giovanissima guardia del Festival di Sanremo», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 4, 22 gennaio 1961, pp. 4-6.
- «Modugno e i cinque Platters scelti come simbolo della nuova generazione musicale», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 7, 15 febbraio 1959, pp. 18-19.
- «Nico Fidenco. Cantautore della terza ondata», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 11, 12 marzo 1961, p. 12.
- «Niente silenziatore per gli assi dell'urlo», *Sorrisoni e canzoni*, a. 8, n. 37, 13 settembre 1959, pp. 6-7.
- «Quest'inverno canteremo così», *Sorrisoni e canzoni*, a. 10, n. 43, 22 ottobre 1961, pp. 21-22.
- DAGLIÈ, ALBERTO, «Nei vecchi quaderni di scuola i successi di Maria Monti», *Il musicchiere*, a. 2, n. 100, 26 novembre 1960, p. 14.
- DE' ROSSIGNOLI, EMILIO, «Cambiano in tutto il mondo gli idoli della canzone», *Settimo giorno*, 16 giugno 1956. Citato in Piazzoni 2011, p. 525.
- FRACHETTI, REMO ARTURO, «La produzione dei dischi fonografici in Italia», *Musica e dischi*, n. 156, giugno 1959, p. 28.
- GISMONDI, ARTURO –
- «Tra Villa e Latilla un duello al microsolco», *L'Unità*, 26 gennaio 1958, p. 7.
- «Dalla Sicilia a S. Remo la chitarra di Modugno», *L'Unità*, 16 febbraio 1958, p. 3.
- GRAZZINI, ENZO, «“Nel blu dipinto di blu” di Modugno ha vinto il Festival della Canzone», *Corriere della sera*, 2 febbraio 1958, p. 6.
- GREGORIO, ORESTE –
- «La metamorfosi di Giorgio Gaber», *Sorrisoni e Canzoni*, a. 10, n. 38, 18 settembre 1960, pp. 19-20.
- «Lo strano mondo di Gino Paoli», *Sorrisoni e canzoni*, a. 9, n. 51, 18 dicembre 1960, pp. 5-7.
- JUNIOR, Recensione di «Il nostro concerto» / «Un giorno, un mese, un anno», *Musica e Dischi*, luglio 1960.
- LUBRANO, ANTONIO, «I cinque diavoli di “Only You”», *Sorrisoni e canzoni*, a. 6, n. 40, 6 ottobre 1957.
- M.A., «Gassman ha dato tutto se stesso in una lieta scorribanda musicale», *Stampa sera*, 18-19 febbraio 1959, p. 5.

MADEO, ALFONSO, «Patetica storia delle canzoni di Charles Trenet», *Sorrisi e canzoni*, a. 4, n. 40, 20 ottobre 1955, pp. 10-12.

MESSINA, CATE, «I “giovani leoni” danno l’assalto alla roccaforte della canzone italiana», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 7, 15 febbraio 1959, pp. 2-7.

MINOSSE –

«Gli artisti dell’anno come li avete scelti voi», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 21, 25 maggio 1958, pp. 12-14.

«Orchestrina», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 13, 30 marzo 1958, p. 3.

MOREA, VITTORIO, «“Dove sono i miei voti?”», *L’Europeo*, 10 febbraio 1958.

MORI, CARLO, «Cella e ramazza per Tony Dallara», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 42, 19 ottobre 1958, p. 11.

MOTTOLA, GIORGIO –

«La canzone in camicia da notte», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 9, 1 marzo 1959, p. 12.

«Ecco i nomi», *Sorrisi e canzoni*, a. 7, n. 7, 12 gennaio 1958, pp. 3 e 5.

OCCHIO MAGICO, «I dischi della settimana», *Sorrisi e canzoni*, a. 6, n. 47, 24 novembre 1957, p. 18.

R.G., «Musica leggera», recensione di *Umberto Bindi* [Ricordi MRL 6012], *Discoteca*, gennaio 1962, p. 52.

RUSCONI, MARISA, «Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo», *Discoteca*, a. 8, luglio-agosto 1967, pp. 16-20.

SARTORIO, ENZO, recensione di «Geneviève» / «Desidero te», *Musica e dischi*, n. 163, gennaio 1960, p. 58.

TABASSI, GIUSEPPE, «Le BB della nuova ondata», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 46, 15 novembre 1959, pp. 2-3.

TOMATIS, JACOPO, «Made in Beataly», *Mucchio Extra*, luglio 2015, pp. 72-85.

CAPITOLO 8. Intellettuali e canzone

SENZA INDICAZIONE DELL’AUTORE –

«Canta che non ti passa», *Cantacronache* 2, Torino: Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 10.

«Chiediamo per le nostre canzoni le parole dei poeti», *Avanguardia*, a. 4, n. 14, 1 aprile 1956, p. 7.

«Claudio Villa e Tonina Torrielli i cantanti più popolari», *L’Unità*, 5 aprile 1959, p. 5.

«Dal 3 settembre a Torino la rassegna di canti popolari», *La gazzetta del popolo*, 24 luglio 1965.

«Il dibattito a Milano sulla cultura contemporanea», *Rinascita*, 30 novembre 1963, pp. 27-28.

«La “svolta pericolosa” di Maria Monti», *Sorrisi e canzoni*, a. 8, n. 52, 27 dicembre 1959, p. 20.

«Proposte per una nuova canzone», *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, n. 6, settembre 1965, pp. 9 e sgg.

«Ratata ratata ratata», *Cantacronache* 1, Torino: Edizioni Italia Canta, estate 1958, p. 17.

«Ratata ratata ratata», *Cantacronache* 2, Torino: Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 20.

Rubrica della posta, risposta a Giosué Tanganelli (Napoli), *Il calendario del popolo*, marzo 1959. Citato in Consiglio 2006, p. 251.

«Sanremo '55», *Radiocorriere*, a. 31, n. 51, 19-25 dicembre 1954, p. 33.

«Sanremo '55», *Radiocorriere*, a. 31, n. 52, 26 dicembre 1954-1 gennaio 1955, p. 3.

«Tavola rotonda sulla cultura contemporanea», *Rinascita*, 23 novembre 1963, pp. 25-28.

ALTHUSSER, LOUIS –

«Gli strumenti del marxismo», *Rinascita*, 1 febbraio 1964, pp. 28-29.

«Teoria e metodo», *Rinascita*, 25 gennaio 1964, pp. 27-28.

AN. GI., «Canzonette e canzonettisti», *Lavoro*, a. 11, n. 7, 16 febbraio 1958, p. 10.

BLANDI, ALBERTO, «Le canzoni della cattiva coscienza», recensione, *Discoteca*, a. 5, n. 6, giugno 1964, p. 64.

CABUTTI, LUCIO –

«Tra il bianco e il nero», *Cantacronache* 2, Torino: Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 7.

«Un gruppo di pittori», *Cantacronache* 1, Torino: Edizioni Italia Canta, estate 1968, pp. 6-7.

CALLIGARICH, G. –

«Dacci oggi la canzone quotidiana», *Vie nuove*, n. 6, 6 febbraio 1964. Citato in Consiglio 2006, p. 266.

«Pane disco e così sia», *Vie nuove*, n. 7, 13 febbraio 1964. Citato in Consiglio 2006, p. 266.

CARPITELLA, DIEGO. -

«Il momento umano», *Canzoniere del lavoro*, inserto di *Vie Nuove*, n. 17, 29 aprile 1965, p. 31.

«Musica. Un referendum sulla canzone», *Noi donne* a. 8, n. 11, 1953, p. 22.

«Ogni canzone un romanzo d'appendice. Il critico musicale Diego Carpitella, professore al centro di musica popolare dell'Accademia di Santa Cecilia, discute le canzoni che hanno raccolto più preferenze», *Avanguardia*, a. 4, n. 9, 26 febbraio 1956, pp. 16-17.

«L'industria pesante della musica leggera», *Lavoro*, a. 11, n. 11, 16 marzo 1958, p. 11 [a nome Zarlino].

- «Un patrimonio musicale che bisogna salvare», *Lavoro*, a. 11, n. 13, 30 marzo 1958, pp. 14-15 [a nome Zarlino].
- «Musica. Canzoni di mezzo secolo», *Noi donne* a. 8, n. 5, 1953, p. 22.
- «Musica. Le canzoni del Festival», *Noi donne* a. 8, n. 8, 1953, p. 22.
- «Una ricerca difficile», *Lavoro*, a. 11, n. 12, 23 marzo 1958, pp. 14-15 [a nome Zarlino].
- «La musica di consumo», *Il contemporaneo*, a. 2, n. 20, 14 maggio 1955, p. 9.
- CEDERNA, CAMILLA, «Le elezioni della canzonetta», *L'Europeo*, 12 febbraio 1953.
- CIPRIANI, IVANO, «Canzoniere minimo», *Rinascita*, 23 ottobre 1963, p. 27.
- CRIVELLI, FILIPPO, «Note di un creatore di cabaret», *Sipario*, a. 18, n. 212, pp. 41, 80.
- CRIVELLI, FILIPPO e LEYDI, ROBERTO [non firmato], «Questo spettacolo», *Milanin Milanon*, programma di sala, Zanolla, Milano 1962.
- DE MARTINO, ERNESTO, «Cori e balletti popolari si confronteranno a Torino», *L'Unità*, 28 settembre 1951, p. 3.
- DE PALMA, JULA, «Il peccato di cantare. Io non cerco scandali», *Vie nuove*, n. 9, 28 febbraio 1959.
- DESTEFANIS, SILVIO e REPETTO, CARLO. 1966. Note sul Folk Festival 1 di Torino, *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 7-8, agosto, pp. 80-85.
- GISMONTI, ARTURO, «Gusto, simpatia, tradizione e miti nella scelta del cantante preferito», *L'Unità*, 18 aprile 1959, p. 3.
- GUTTUSO, RENATO, «I comunisti e l'arte», *Nuovi argomenti*, a. 1., n. 2, maggio giugno 1953. Ora in Milanini 1980, pp. 167-172.
- IONIO, DANIELE, «I gruppi italiani e le derivazioni cabaret», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, p. 29.
- JONA, EMILIO, «Cronaca», *Cantacronache* 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 5-6.
- SETTIMELLI, LEONCARLO, «Nella fabbrica dei sogni aperta una falla», *L'Unità*, 30 dicembre 1964, p. 7.
- JONA, EMILIO e DE MARIA, GIORGIO, «Di Viareggio e altre cose», *Cantacronache* 2, Torino: Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, pp. 6-7.
- LEYDI, ROBERTO, «Ascesa e caduta del cantautore», *Discoteca*, a. 8, n. 7, luglio-agosto 1967, pp. 13-15.
- LIBEROVICI, SERGIO, «Festival: S. Remo e altro», rubrica delle lettere, *Rinascita*, 16 febbraio 1963, p. 31.
- MESSINA, SERGIO, «I fans invecchiano», *Vie nuove*, n. 3, 21 gennaio 1961. Citato in Consiglio 2006, p. 258.
- MILA, MASSIMO –
- «Le canzoni di Sanremo e quelle di Modugno», *L'Espresso*, 18 marzo 1956. Ora in Mila 1959, pp. 502-505.

- «Per la bonifica della canzone», *L'Espresso*, 23 marzo 1958. Ora in Mila 1959, pp. 506-508.
- MONTANELLI, INDRO, «Con “mamma e lacrime” in Italia si riesce a tutto», *Corriere della sera*, 23 marzo 1958, p. 3.
- MORAVIA, ALBERTO, «130 prodotti della sottocultura», *L'Espresso*, 18 gennaio 1959. Citato in Piazzoni 2011, p. 489.
- PAVESE, CESARE, «Di una nuova letteratura», *Rinascita*, a. 3, n. 5-6, maggio-giugno 1946. Ora in Milanini 1980, pp. 54-57.
- PESTALOZZA, LUIGI, «Per la musica troppi equivoci», *Rinascita*, 4 gennaio 1964, p. 26.
- R.N., «Accettano il blu ma odiano la trota», *Vie nuove*, n. 23, 7 giugno 1958. Citato in Consiglio 2006, p. 277.
- SPINAZZOLA, VITTORIO, «Cattivi esempi», *Vie nuove*, n. 43, 24 ottobre 1963. Citato in Consiglio 2006, p. 260.
- STEINER, ALBE, «Sulla fotografia», lettera a *Lavoro*, n. 46, 14 novembre 1954. Ora in Milanini 1980, pp. 193-195.
- STRANIERO, MICHELE e LIBEROVICI, SERGIO, «Perché il disco EP 45 CS», *Cantacronache 1*, Torino: Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 9-10.
- VITTORINI, ELIO, «Una nuova cultura», *Il politecnico*, 29 settembre 1945. Ora in Milanini 1980, pp. 46-48.
- ZAVATTINI, CESARE –
- «Agli autori delle canzonette», *Assi e stelle della radio*, Roma: Atlantis, 1941, pp. 63-64.
- «Difesi le canzonette». *Assi e stelle della radio*, Roma: Atlantis, 1949, pp. 3 e sgg.
- «Due proposte. Diario di Zavattini», *Cinema Nuovo*, a. 4, n. 52, 10 febbraio 1955, p. 86. Ora in Zavattini 2002, pp. 239-242.
- «Lettere ai Cantacronache. Un coro per Zavattini», *Cantacronache 2*, Torino: Edizioni Italia Canta, febbraio 1959, p. 5.

CAPITOLO 9. «Musica nostra», beat e folk: generi e comunità giovanile

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

- «Big e Ciao amici nella stessa famiglia editoriale - Il fronte dei giovani», *Big*, n. 35, 30 agosto 1967, pp. 4-5.
- «È in crisi? Oggetto: il beat», a. 2, n. 1, 4 gennaio 1967, pp. 46-47.
- «È passato e ha lasciato il segno», *Ciao Amici*, a. 4, n. 12, 3 giugno 1966, pp. 38 e sgg.
- «Il manifesto della musica nuova», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, p. 7.

- «La sfida coi “Nomadi” e la polemica a Reggio», in *Linea Rossa* 2, bollettino a cura delle Edizioni del Gallo, 13 giugno 1967, pp. 18-20. Citato in *Per una storia del Nuovo Canzoniere Italiano 1962-1976*, in *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, terza serie n. 3, aprile 1976.
- «Sveglia ragazzi! La scarica dei Seicento», *Big*, a. 1, n. 6, 16 luglio 1965, pp. 4-5.
- «Sveglia ragazzi! Roba buona solo per vecchie zie», *Big*, a. 1, n. 7, 23 luglio 1965, pp. 4-5.
- «Sveglia ragazzi! Tiriamo il collo alla cicogna», *Big*, a. 1, n. 11, 20 agosto 1965, p. 5.
- «Sveglia ragazzi! Vogliono toglierci anche il Piper», *Big*, a. 1, n. 10, 13 agosto 1965, p. 5.
- CELENTANO, ADRIANO, «Adriano ci ripensa», *Big*, a. 2 n. 45, 9 novembre 1966, pp. 64-65.
- CERQUA, FABRIZIO, «Sulla Rai sventola bandiera gialla», *Ciao Amici*, a. 3, n. 19, 25 dicembre 1965, pp. 32-33.
- CERQUA, FABRIZIO e TOSTI, MASSIMO, «Suoniamo come viviamo», *Ciao Amici*, a. 3, aprile 1965, pp. 34-37.
- DE ROBERTIS, ANGELO, «Matusa alzatevi!», *Big*, a. 3, n. 13, 19 marzo 1967, pp. 64-65.
- DELLA MEA, IVAN, «Le ragioni politiche», *Nuova generazione*, 25 settembre 1966, p. 4.
- DONAGGIO, EMIO, «I Beatles cambiano stile e si ispirano a Bob Dylan», *Stampa Sera*, 23-24 ottobre 1965, p. 13.
- FERNANDO P., Lettera a Luciano, *Ciao amici*, a. 2, n. 8, agosto 1964, p. 5.
- FUMAROLA, SILVIA, «50 anni di Bandiera Gialla: con la radio inventammo i giovani», *La Repubblica*, 13 ottobre 2015, www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2015/10/13/news/bandiera_gialla_50_anni_con_la_radio_inventammo_i_giovani_-124943913/?ref=HRERO-1; accesso: 1 novembre 2015.
- GASCO, EZIO, Ah! M'ancord....!!!. Ricordi beat monregalesi (ma non solo...), Mondovì (CN): Stampa tipografica FGS, 2012.
- GIAMPIERO S., «Qualcosa non funziona», *Ciao Amici*, a. 2, n. 9, settembre 1964, pp. 26-27.
- IONIO, DANIELE, «Rapporti tra jazz e canzone in America», *L'Unità*, 21 novembre 1965, p. 14.
- LAZZARI, IGINO, «Editoriale», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, p. 3.
- LEYDI, ROBERTO –
- «Contestazione di consumo», *Linus*, a. 8, n. 10, ottobre 1972, pp. 61-62.
- «I nemici dello ye-ye», *L'Europeo*, 19 settembre 1965, pp. 74-75.
- «Perché gli urlatori», *L'Europeo*, 12 gennaio 1964, pp. 12-19.

LUCIANO (LUCIANO GIACOTTO) –

«Posta», *Ciao amici*, a. 2, n. 1, gennaio 1965, p. 6.

«Posta», *Ciao amici*, a. 2, n. 8, agosto 1965, p. 5.

MAFFEI, M., «Rivolta a 45 giri», *Noi donne*, 27 marzo 1965, p. 9. Citato in Gundle 1995, p. 252.

METÌ, «Busta rosa busta azzurra», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, p. 3.

MINÀ, GIANNI, «Alla ricerca di un beat italiano i Nomadi hanno scelto la via del folk», *Big*, a. 2, n. 11, 18 marzo 1966, pp. 26-29.

MINUZZO, NERIO –

«Il supermarket della cultura», *L'Europeo*, 2 febbraio 1964, pp. 68-73.

«La corsa alla Jaguar», *L'Europeo*, 26 gennaio 1964, pp. 12-17.

MODUGNO, SERGIO –

«Anni '60. Io testimone oculare»,
www.sopi.it/Anni60/1965/testimoneoculare1.htm; accesso: 29 ottobre 2015.

«La linea verde», *Big*, a. 2, n. 42, 19 ottobre 1966, pp. 8-11.

«Ma lo sanno cos'è il "beat"?», *Big*, a. 2, n. 7, 18 febbraio 1966, pp. 12-15.

«Tre "bombe" così. E chi se le aspettava», *Big*, a. 2, n. 43, 26 ottobre, pp. 8-11.

MOGOL, «Quelli di Roma non hanno capito», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, p. 9.

MONICELLI, MINO, «L'amore, il matrimonio», *L'Europeo*, 19 gennaio 1964, pp. 8-13.

MOODY, GEO –

«Dylan non protesta più?», *L'Unità*, 24 maggio 1966, p. 9.

«La musica leggera torna agli anni '40», *L'Unità*, 9 dicembre 1964, p. 7.

MORICI, BALDO, «Milano crea i giovani spostati della canzone», *Big*, a. 1, n. 5, 9 luglio 1965, pp. 25-29.

PAVONE, RITA, «Non è vero che il mondo è dei giovani», *Big*, a. 1, n. 1, 11 giugno 1965, pp. 24-27.

PIVANO, FERNANDA, «La favola di Ginsberg», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, pp. 66-67.

PROFANE, BETTY, «Intervista a Max Stefani (Il Mucchio Selvaggio)», *Musical News*; www.musicalnews.com/articolo.php?codice=32&sz=1; accesso: 30 ottobre 2015.

R.C. [ROBERTO CAMPO?], «Il duro mestiere di vivere», *Ciao Amici*, a. 3, n. 13, 1 ottobre 1965, pp. 46-48.

RUSCONI, MARISA, «Dal cantautore solitario al cantautore di gruppo», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, pp. 16-20.

SANVITO, GUGLIELMO, «Nasce il folk italiano», *Ciao Amici*, a. 4, n. 37, 19 ottobre 1966.

SETTIMELLI, LEONCARLO –

«Cantano le canzoni dell'altra America», *L'Unità*, 28 ottobre 1965, p. 11.

«Un folk festival ricco di proposte», *L'Unità*, 13 settembre 1966, p. 7.

«La TV censura la canzone sul Vietnam», *L'Unità*, 12 ottobre 1966, p. 7.

«Alla Camera la censura di Morandi», *L'Unità*, 15 ottobre 1966, p. 11.

«Morandi all'«indice» (non per il pubblico)», *L'Unità*, 14 ottobre 1966, p. 9.

SIMONETTA, UMBERTO, «Dimensioni della protesta», *Linus*, a. 3, n. 23, febbraio 1967.

TENCO, LUIGI; BARDOTTI, SERGIO; DALLA, LUCIO; REBERBERI, GIANFRANCO; VIVARELLI PIERO. «Speranza? Ma facciano il piacere», *Big*, a. 2, n. 44, 2 novembre 1966, p. 9.

TESTA, CARLO, «Le vie del Signore sono infinite», *Big*, a. 2, n. 19, 13 maggio 1966, pp. 12-13.

VIVARELLI, PIERO, «La provincia parla beat», *Big* a. 2, n. 20, 20 maggio 1966, pp. 22-25.

CAPITOLO 10. L'invenzione della canzone d'autore

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«Ancora Sanremo», *Il disco*, gennaio 1967.

«Ci piace», recensione di «Lontano lontano» / «Ognuno è libero», *Big*, a. 2 n. 21, 25 maggio 1966, p. 11.

«È in crisi? Oggetto: il beat», a. 2, n. 1, 4 gennaio 1967, pp. 46-47.

«Endrigo: il discorso continua», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 26.

«Gli assi del beat», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 43.

«La circolare della RCA», *Big*, a. 2, n. 7, 18 febbraio, p. 9.

«La nostra festa - La festa degli amici», *Ciao amici*, a. 2, n. 2, febbraio 1965, pp. 17-18.

«Le cantautori devono crescere», *Ciao 2001*, a.7, n. 44, 9 novembre 1975, p. 40.

Rubrica delle lettere, *Big*, a. 3, n. 26, 28 giugno 1967, p. 8.

«Sveglia, ragazzi!», *Big*, a. 3, n. 7, 15 febbraio 1967, p. 5.

«Tenco indica la via del folk», *Big*, a. 3, n. 5, 1 febbraio 1967, p. 26.

BENEDETTI, ORNELLA, lettera di Ornella Benedetti ad Amilcare Rambaldi, 30 maggio 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.

BARONI, LUCIANO, «La "nera notte di Spagna" nei Canti della Nuova Resistenza», intervista a Sergio Liberovici, *L'Unità*, 24 aprile 1963, p. 6.

BOSCETTO, GABRIELE, *Quattro Note* 21, maggio-giugno 1975. Ora in *Il Cantautore* 1975.

CAFFARELLI, ENZO –

«Francesco Guccini. Satire in osteria», *Ciao* 2001, a. 6, n. 33, 26 agosto 1974.

«Underground & Pop», recensione di Francesco Guccini, *L'isola non trovata*, *Ciao* 2001, a. 3, n. 23, 9 giugno 1971, pp. 60-61.

CAPORALE, PIERGIUSEPPE e SCIARRA, AUGUSTO, «“Odio il palco, preferirei fare l'impiegato”», *Nuovo Sound*, a. 3, n.27-28, 9 luglio 1976, pp. 4-6.

CASALBORE, MARIO, Lettera di Mario Casalbore ad Amilcare Rambaldi, 5 giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo

CERQUA, FABRIZIO, «Voglio è il verbo che preferisce», *Ciao Amici*, a. 4, n. 7, 10 aprile 1966, pp. 55-57.

CLUB TENCO DI VENEZIA –

«...Continuare un discorso», *Minosse*, a. 20, n. 28, Venezia, 13 luglio 1968, p. 7.

Lettera del Club Tenco di Venezia al Club Tenco di Sanremo, 24 marzo 1974. Archivio del Club Tenco di Sanremo.

«Osservazioni del club Luigi Tenco sul programma della manifestazione Premio Tenco», giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.

Numero unico, 27 gennaio 1969. Ora in Club Tenco Venezia 2008.

«Primavera '68», documento dattiloscritto su velina, Archivio del Club Tenco di Sanremo.

CLUB TENCO DI SANREMO –

Comunicato stampa per il recital di Guccini al Teatro Ariston di Sanremo, 7 marzo 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.

«Distinta costi rassegna», 1974. Archivio del Club Tenco di Sanremo.

«Rendiconto della seconda Rassegna della Canzone d'Autore», 11 novembre 1975. Archivio del Club Tenco di Sanremo.

D'INTINO, RODOLFO, «I Dischi della settimana», *Sorrisi e Canzoni*, a. 11, n. 21, 21 maggio 1961, p. 34.

DE ANGELIS, ENRICO –

«C'è stata una “canzone d'arte” negli ultimi dodici mesi?», *Minosse*, a. 20, n. 28, Venezia, 13 luglio 1968, p. 7.

«Da Amodei a Guccini: dieci anni di canzone da premiare», *Il Cantautore* 1975, Club Tenco Sanremo, p. 2.

«Fabrizio De André, un artista in sordina», *L'Arena*, 23 dicembre 1969. Ora in De Angelis 2009, pp. 12-13.

«La lunga storia dei Club Tenco»,
www.bielle.org/Interviste/2005/DeAsuTenco_int.htm;
 accesso: 2 novembre 2015. *Bielle*, 2005.

- «Luigi Tenco: un utile ritorno», *L'Arena*, 13 dicembre 1969. Ora in De Angelis 2009, pp. 11-12.
- Lettera di Enrico De Angelis ad Amilcare Rambaldi, inizio giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- DE BENEDETTI, SILVIA, «Un angolo per la canzone diversa», *Ciao Amici*, a. 5, n. 13, 8 maggio 1966, pp. 66-68.
- DE LUIGI, MARIO –
- «Canzone d'autore, oggi», *Il Cantautore* 1974, Club Tenco Sanremo, p. 2.
- Lettera di Mario De Luigi ad Amilcare Rambaldi, 2 aprile 1974. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- FANTINI, MANLIO, «Fabrizio De Andrè, il menestrello in microsolco», *Sorrisi e canzoni*, a. 17, n. 27, 2 luglio 1967. Ora in Sassi & Pistarini, 2008, p. 28.
- GATTO, ALFONSO, «Tenco accusa i soliti ignoti», *Vie Nuove*, 6 febbraio 1967, n. 7.
- GIOVETTI, CARLO, «Credete ancora al Festival? È come credere alla befana», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 48-50.
- GUCCINI, FRANCESCO, Francesco Guccini in concerto al Folkstudio di Roma, 30 gennaio 1974, Archivio Folkstudio, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS000006504600000, 2 CD.
- IONIO, DANIELE –
- «Dietro la facciata della "canzone italiana", *L'Unità*, 1 febbraio 1967, p. 8.
- «I gruppi italiani e le derivazioni cabaret», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, p. 29.
- «Luigi Tenco si è ucciso ma il Festival continua», *L'Unità*, 28 febbraio 1967, pp. 1, 5.
- LEYDI, ROBERTO, «Ascesa e caduta del cantautore», *Discoteca*, a. 8, n. 72, luglio-agosto 1967, pp. 13-15.
- MARENGO, RENATO, «Sanremo. Come ti aggiusto il capellone», *Ciao 2001*, a. 6, n. 32, 11 agosto 1974.
- PHONOGRAM, *Mauro Pelosi*, comunicato stampa, 1973 circa. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- PRODUTTORI ASSOCIATI, *Gianni Siviero*, comunicato stampa, 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- QUASIMODO, SALVATORE, «Colloqui con Quasimodo», *Il Tempo*, 14 febbraio 1967, n. 7.
- RAMBALDI, AMILCARE –
- «1945-1971 - Per un Sanremo migliore», documento dattiloscritto inviato al Comune di Sanremo, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Ornella Benedetti, 24 aprile 1973 Archivio del Club Tenco di Sanremo.

- Lettera di Amilcare Rambaldi a Roberto Buttafava, 30 maggio 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Mario Casalbore, 31 maggio 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Enrico De Angelis, 10 giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Enrico De Angelis, 11 giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Enrico De Angelis, 2 aprile 1974. Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Piero Parise, «Serata Noi Giovani», 29 maggio 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Amilcare Rambaldi a Piero Parise, 29 maggio 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera, Amilcare Rambaldi a Tino Roberti (Roberto Buttafava), 11 febbraio 1972, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- RICORDI, NANNI, «Un discorso interrotto con un vecchio amico», *Re Nudo*, a. 5, n. 37, dicembre 1975, p. 69.
- ROBERTI, TINO [ROBERTO BUTTAFAVA] –
- «Guccini ha paura di essere di moda», *Oggi*, 4 agosto 1975.
- «Se non mi ubriaco non canto», *Oggi illustrato*, 4 ottobre 1976, p. 71.
- «Bravi bravissimi: ma chi li vuole?», *Oggi Illustrato*, febbraio 1972, p. 61.
- «Roberto, il cantababbo», *Oggi Illustrato*, circa 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- Lettera di Roberto Buttafava ad Amilcare Rambaldi, 10 giugno 1972. Archivio del Club Tenco di Sanremo
- ROMANA, CESARE, «Fabrizio: un cantautore tra Rinascimento e cronaca nera», *Musica e dischi*, settembre 1965. Ora in Sassi & Pistarini, 2008, pp. 16-17.
- ROMANO, NINO, «Diario di un professore (cantautore)», circa 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- ROTA, ORNELLA, «L'umanista della canzone», *Stampa sera*, 6 agosto 1965. Ora in Sassi & Pistarini, 2008, p. 16.
- SALTI, GIORGIO, «Matrimonio a settembre per il professore della canzone», *Sorrisi e Canzoni*, circa 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.
- SCHIPANI, FRANCO –
- «Sanremo. Seconda rassegna della canzone d'autore. Speciale», *Nuovo Sound*, supplemento al numero 31-31, a. 2, 9 agosto 1975.
- «Roberto Vecchioni. Non è più ora di giocare», *Nuovo Sound*, a. 2, 13 settembre 1975.
- SIMONELLI, LUCIANO, «Professore, che ci canta oggi?», circa 1973, Archivio del Club Tenco di Sanremo.

SIMONTACCHI, GIAMPIERO, «Com'è nato il festival», *Ciao amici*, a. 3, n. 1, gennaio 1965, pp. 10-13.

SISTO, NICOLA, «Un femminismo pieno di coscienza», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 30, 22 luglio 1976, pp. 24-26.

SUMAN, SUSANNA, «Non sono un cantante a tempo pieno, ma un essere umano», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 30, 22 luglio 1976, pp. 4-7.

VIVARELLI, PIERO –

«Ciao amico ciao», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 24-28.

«Il tigre della canzone», *Big*, a. 2, n. 22, 1 giugno, pp. 46-59.

«Prima vittoria: giurie giovani», *Big*, a. 3, n. 5, 11 febbraio 1967, p. 18-19.

«Sveglia ragazzi! Un linciaggio mancato», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, pp. 5-7.

ZAMPA, FABRIZIO –

«Il giorno dopo», *Big*, a. 3, n. 6, 8 febbraio 1967, pp. 30-31.

«Li hanno “distrutti” così», *Big*, a. 2, n. 6, 11 febbraio 1966, pp. 16-17.

CAPITOLO 11. Il «pop italiano»: underground, progressive e italianità

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«Agenda», recensione di «Ehi Tu, Ritorna» / «Cristalli fragili», *Ciao Big*, a. 4, n. 35, 15 novembre 1968, p. 72.

«Agenda», recensione di New Trolls, *Senza orario senza bandiera*, *Ciao Big*, a. 5, n. 1, 3 gennaio 1969, p. 76.

«Dal Beat al Progressive», *Musica e memoria*, www.musicaememoria.com/complessi_beat.htm#Dal_Beat_al_Progressiv e; accesso: 11 novembre 2015.

«La rivincita dei New Trolls», *Giovani*, 1969. Ora in Fiore, Felcher & Crippa 2012-2014.

«Noi partiamo per vincere, dicono in coro i cinque New Trolls», *Giovani*, 1969. Ora in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

«Osanna, più che una musica», *Ciao 2001*, a. 4, n. 26, 2 luglio 1972, pp. 43-44.

A. G., «Le Orme. I migliori amici di E.L.&P.», *Ciao 2001*, a. 4, n. 2, 16 gennaio 1972, pp. 12-15.

BAIATA, FABRIZIO –

«L'angolo del pop. Mitragliata di domande», risposta alla lettera di Giovanni Della Casa, *Ciao 2001*, a. 3, n. 45, 10 novembre 1971, p. 2.

«L'angolo del pop. Mitragliata di domande», risposta alla lettera di Giovanni Della Casa, *Ciao 2001*, a. 3, n. 45, 10 novembre 1971, p. 2.

«Alcune domande sul progressive rock», risposta alla lettera di Lucio Cortella, *Ciao Amici*, a. 3, n. 15, 14 aprile 1971.

CAFFARELLI, ENZO –

«Genesis, ovvero PoPoesia», *Ciao 2001*, a. 3, n. 51, 15 dicembre 1971, p. 72.

«In difesa di un rock come cultura», *Ciao 2001*, a. 4, n. 5, 6 febbraio 1972, pp. 39-41.

«Lo spettacolo di Controcansonissima», *Ciao 2001*, a. 4, n. 7, 13 febbraio 1972, pp. 40-43.

«Pop: il parere nostro... e quello degli altri», *Ciao 2001*, a. 3, n. 47, 24 novembre 1971, p. 7

«Underground & Pop», *Ciao 2001*, a. 3, n. 20, 19 maggio 1971, p. 66-67.

«Underground & Pop», *Ciao 2001*, a. 4, n. 9, 27 febbraio 1972, pp. 66-67.

«Underground & Pop», recensione di Delirium, *Dolce acqua*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 8, 20 febbraio 1972, p. 67.

«Underground & Pop», recensione di Le Orme, *Uomo di pezza*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 23, 11 giugno 1972, p. 67.

«Underground & Pop», recensione di *Progressive Story*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 1, 5 gennaio 1972, pp. 66-67.

«Underground & Pop», recensione di Quella vecchia locanda, *Quella vecchia locanda*, a. 4, n. 37, 17 settembre 1972, p. 67.

«Underground & Pop», recensione di Capsicum Red, *Appunti per un'idea fissa*, *Ciao 2001*, a. 4, n. 23, 11 giugno 1972, pp. 66.

CERQUA, FABRIZIO –

«Dischi», recensione di New Trolls, «Una vita intera» / «Venti o cento anni», Fonit Cetra SP 1453, a. 3, n. 23, 9 giugno 1971, p. 66.

«Dischi», recensione di New Trolls, *Concerto grosso*, *Ciao 2001*, a. 3, n. 27, 7 luglio 1971, p. 60.

«Dischi», recensione di *New Trolls*, Fonit Cetra LPX 7, 33 giri, *Ciao 2001*, a. 3, n. 11, 17 marzo 1971, p. 66.

F. O., «Gli Alluminogeni. Lungo il fiume Po...p», *Ciao 2001*, a. 3, n. 22, 2 giugno 1971, pp. 28-29.

GUZMAN, PINO –

«L'Equipe 84 dieci anni dopo», *Ciao 2001*, a. 6, n. 44, 3 novembre 1974, pp. 35-36.

«Underground & Pop», recensione a Bee Gees, *The Best of Bee Gees vol. 2*, *Ciao 2001*, a. 3, n. 35, 1 settembre 1971, p. 46.

INSOLERA, MANUEL, «Rockpopfolkcountryblues...», *Ciao 2001*, a. 7, n. 5, 9 febbraio 1975, pp. 27-28.

IONIO, DANIELE –

«Discoteca. Si scopre l'“underground”», *L'Unità*, 5 giugno 1969, p. 9.

«LSD nella macchina del caffè», *L'Unità*, 15 agosto 1969, p. 10.

MAULINI, ANTONIO, «Le visioni dei nuovi folletti», *Ciao 2001*, a. 1, 1969, pp. 16-19. Ora in Fiore, Felcher & Crippa 2012/2014.

MODESTI, GIULIANO, «Chi sono questi “fantasmi”», *Ciao Big*, a. 4, 1968, pp. 58-59. Ora in Fiore, Felcher & Crippa 2012–2014.

RESTA, GIUSEPPE, «Viareggio, l'alternativa a Sanremo», *Ciao 2001*, a. 3, n. 20, 19 maggio 1971, pp. 32-35.

ROSSI, FRANCO, «New Trolls. Ricerca e Simbolismo», *Ciao 2001*, a. 3, n. 32, 11 agosto 1971, pp. 40-41.

ROTONDI SAVERIO, «Lettere», risposta a Emanuele Papa, *Ciao 2001*, a. 6, n. 15, 14 aprile 1974, pp. 5-7.

RUSCONI, MARISA, «La rivista musicale cambia disco», *L'Espresso*, 1976. Ora in stampamusicale.altervista.org/Articolo%20L%27espresso/index.htm; accesso: 14 novembre 2015.

S.T., «I New Trolls a Viareggio. Un (grosso) concerto underground», *Ciao 2001*, a. 3, n. 24, 16 giugno 1971, pp. 52-53.

SALVATORI, DARIO –

«È falso! I New Trolls non copiano i Vanilla!», *Ciao 2001*, a. 2, 1970.

«Il progressive rock», *Ciao 2001*, a. 3, n. 41, 13 ottobre 1971, pp. 60-61.

«Viareggio. Verso un rock italiano», *Ciao 2001*, a. 3, n. 24, 16 giugno 1971, pp. 37-41.

TARSI, PAOLO, «Luis Bacalov si racconta (da Piazzolla a Fellini, e a Pasolini)», *il giornale della musica*, a. 30, n. 319, p. 60.

CAPITOLO 12. Discorsi politici: gli intellettuali, la «musica popolare», la canzone, il folk, il pop...

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«A dura prova sul video», *L'Unità*, 19 ottobre 1974, p. 7.

«Allacciamoci nel Lambro», *Re Nudo*, a. 6, n. 42, giugno 1976, pp. 5-6.

«Appunti sull'organizzazione di spettacoli popolari», dattiloscritto, Archivio privato di Franco Fabbri.

Editoriale, *Il pane e le rose*, a. 1, n. 2, marzo 1973, supplemento a *Quaderni Piacentini* n. 47, pp. 1-2.

Editoriale, *Il pane e le rose*, a. 3, n. 11, dicembre 1975, p. 2.

«Introduzione ad un travestimento letterario», *Gong*, a. 3, n. 3, marzo 1976, pp. 8-12.

- «Lotte ai concerti: ricostituire un fronte unitario su di un programma e una linea di lotta», *Re Nudo*, a. 5, n. 32, 1975.
- «Napoli si prende la musica», *Lotta Continua*, 6 febbraio 1974, p. 2.
- «Non si vive di solo pane», *Il pane e le rose*, a. 1, n. 2, marzo 1973, supplemento a *Quaderni Piacentini* n. 47, pp. 19-20.
- «Posta», lettera di Paolo Navarra, *Muzak*, a. 1, n. 3, dicembre 1973, p. 4.
- «Quali falchi dal disio chiamati», a. 6, n. 44-45, *Re Nudo*, agosto-settembre 1976, pp. 3-6.
- «Re nudo (si) domanda; Toni Esposito», *Re Nudo*, a. 4, marzo 1976, pp. 46-47.
- «Schermi e ribalte» *L'Unità*, 8 marzo 1972, p. 9.
- AMEDEO SCAPICCHIO, «Era giusto o no che andassero a Canzonissima?», lettera all'Unità, *L'Unità*, 13 novembre 1974, p. 10.
- BAIATA, MAURIZIO –
- «Un libro bianco con tanti lati oscuri», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 27-28, 9 luglio 1976, pp. 34-35.
- «Una storia tutta da scrivere», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 26, 25 giugno 1976, pp. 6-7.
- BALVETTI, MARIO –
- «“Accontentati di poco”. Incontro con Francesco Guccini», *Ciao 2001*, a. 7, n. 36, 14 settembre 1975, pp. 50-52.
- «Robin Hood e altre storie», intervista a Fabrizio De André, *Ciao 2001*, a. 7, n. 37, 21 settembre 1975, pp. 18-20.
- BELLETTI, ROMANO, «Hippieland, come una nuova terra...», *Ciao 2001*, a. 4, n. 28, 16 luglio 1972, pp. 32-34.
- BELMONTE, ANTONIO, «Area. La musica rende schiavi», *Muzak*, a. 2, n. 8, giugno 1974, pp. 55-58.
- CAFFARELLI, ENZO, «Canzoni, compagni e un po' di champagne», *Ciao 2001*, a. 6, n. 36, 14 settembre 1975, pp. 18-20.
- CALABRESE, OMAR, «Il folk come messaggio», *L'Unità*, 22 settembre 1975, p. 3.
- CANZONISSIMA –
- Canzonissima 1974*, prima puntata, 6 ottobre 1974, Teche Rai A28856.
- Canzonissima 1974*, seconda puntata, 13 ottobre 1974, Teche Rai A28923.
- Canzonissima 1974*, terza puntata, 20 ottobre 1974, Teche Rai A28993.
- Canzonissima 1974*, quarta puntata, 27 ottobre 1974, Teche Rai A30063.
- Canzonissima 1974*, quinta puntata, 3 novembre 1974, Teche Rai A30127.
- Canzonissima 1974*, sesta puntata, 10 novembre 1974, Teche Rai A30201.
- CARACCIOLO, ESPERIA, «San Remo: Seconda Rassegna Canzone d'Autore “Luigi Tenco»», *La voce di Calabria*, 21 settembre 1975, p. 4.

CARRERA, ALESSANDRO, «Che cos'è l'Orchestra», *Manuale di chitarra, Lato Side*, numero speciale, 10 marzo 1977, pp. 6-11.

CERCEK, DARIO, «Il corriere dei Supporters - Gaetano Liguori Idea Trio», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 19, 7 maggio 1976, p. 22.

CESARONI, GIANCARLO –

«Giancarlo Cesaroni intervista Francesco De Gregori e Antonello Venditti», intervista registrata, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS0000051771000000.

«Il Folkstudio di Roma», *Musica popolare*, a. 1, n. 2, autunno 1975, pp. 85-86.

COLANGELI, MARIO –

«Il “travestito” a Canzonissima», *Avanti!*, domenica 10 novembre 1974.

«Operazione sbagliata», *Avanti!*, 22 ottobre 1974.

D.G., «Incontri con alfieri della “nuova canzone”», *L'Unità*, 10 aprile 1975, p. 9.

FABBRI, FRANCO, «Il gioco della musica rivoluzionaria», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, pp. 28-30.

FERRERO, NINO, «Ambigua e tardiva scoperta del folk», *L'Unità*, 22 luglio 1972, p. 7.

FUMAGALLI, MARCO, recensione di PFM, *Live in USA, Gong*, a. 2, n. 1, gennaio 1975, p. 59.

GASLINI, GIORGIO –

«La realtà del nuovo jazz», *L'Unità*, 9 settembre 1975, p. 3.

«Musica totale», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, p. 23.

GIAMMARRONI, PAOLO, «L'editore democratico oltre la “solita” musica», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 2, luglio-agosto 1979, pp. 62-64.

GREGORI, ENRICO, «Ma il cielo è sempre più blu?», intervista a Rino Gaetano, *Ciao 2001*, a. 6, n. 37, 21 settembre 1975, pp. 31-32.

HUUH, rivista alternativa, citata in *Stampa alternativa* 1974b, p. 14.

LEYDI, ROBERTO, «È giusto che il folk vada a Canzonissima?», *L'Europeo*, 26 settembre 1975, pp. 56-57.

LUPI, G., «Due mondi... inconciliabili», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 16, 16 aprile 1976, pp. 12-13. Il dibattito procede fino al n. 25, 18 giugno.

M.R. [RENATO MARENGO?], «“Il mio è un discorso popolare”», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 7, 19 febbraio 1976, pp. 4-5.

MAFFEI, SARA, «Militanza e cultura Popolare. L'avventura della Savelli raccontata da Dino Audino», *Oblique.it*, 29 settembre 2008. www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf; accesso: 15 dicembre 2015.

MARENGO, RENATO –

«Antonello Venditti. Quando sarà festa...», *Ciao 2001*, a. 6, n. 46, 17 novembre 1974, pp. 43-44.

«Rai, l'altro suono», *Ciao 2001*, a. 6, n. 30, 28 luglio 1974, pp. 17-18.

MOSCA, UMBERTO –

«Appunti per una critica della canzone militante dal 1945 al 1975», *Realismo*, n. 6, giugno-luglio 1975, p. 26.

«Il signor Capitale non prevede tutto», *L'Unità*, 26 settembre 1975, p. 3.

NONO, LUIGI, «Il canto di Victor Jara», *L'Unità*, 12 gennaio 1974, p. 3.

PASSONE, SESTO –

«Alla maniera dei cantastorie», *Ciao 2001*, a. 7, n. 5, 9 febbraio 1975, pp. 29-30.

«Inti Illimani. Il successo diverso», *Ciao 2001*, a. 8, n. 3, 25 gennaio 1976, pp. 18-20.

PINTOR, GIAIME –

«C'è un signore seduto sul cesso coi baffi», *Muzak*, a. 3, n. 4, luglio-agosto 1975, pp. 39-40.

«De Gregori non è nobel, è rimmel», *Muzak*, 1975. Ora in www.rimmelclub.it/pag54.htm; accesso 15 dicembre 2015.

«Si può “riproporre” il folklore?», *L'Unità*, 20 agosto 1975, p. 3.

«Sulla musica pop», *Ombre rosse*, n. 8, marzo 1975, pp. 46-56.

Suono, a. 1, n. 4, ottobre 1971, p. 60. Citato in Anonimo 1976, p. 41.

PONTI, ELISABETTA, «Incontri con la musica nuova», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 18, 20 aprile 1976, pp. 8-9.

PORTELLI, SANDRO [ALESSANDRO], «Notiziario - “Canzonissima”», *Il Nuovo Canzoniere Italiano. Cultura di classe e consumo del folk*, terza serie n. 3, aprile 1976, p. 68.

RAMBALDI, AMILCARE, lettera, *La musica popolare*, a. 1., n. 2, autunno 1975, p. 82.

RAVERA, LIDIA, «Il pane e le rose: resoconto di un'esperienza», *Ombre Rosse* 5, marzo 1974, pp. 60-68.

ROCCHI, CLAUDIO, «Il primo giorno della nostra era», *Ciao 2001*, a. 3, n. 42, 20 ottobre 1971, p. 26.

ROMANA, CESARE, «Canzone e politica. All'antifestival di Sanremo», *Il Giornale*, 31 luglio 1975.

SALVATORI, DARIO, «Stormy Six, la ricerca popolare», *Ciao 2001*, a. 6, n. 18, 5 maggio 1974, pp. 46-37.

SETTIMELLI, LEONCARLO –

«Folk a Canzonissima», *Nuova Generazione*, dicembre 1974.

«Era giusto o no che andassero a Canzonissima?», risposta alla lettera di Amedeo Scapicchio, *L'Unità*, 13 novembre 1974, p. 10.

SILVESTRO, CARLO, «Il primo giorno della nostra era», *Ciao 2001*, a. 3, n. 42, 20 ottobre 1971, pp. 22-25.

STRANIERO, MICHELE L., «Un dibattito svogliato e confuso», *La musica popolare*, a. 1., n. 2, autunno 1975, pp. 25-29.

VITA, VINCENZO, «Feste e quaresima», *La Comune*, n. 1, settembre-dicembre 1975, p. 12.

CAPITOLO 13. 1976-1980: una crisi dei generi

SENZA INDICAZIONE DELL'AUTORE –

«Aggredito Francesco De Gregori!», *Nuovo Sound*, a. 3, n. 15, 9 aprile 1976, p. 3.

Intervista a Rino Gaetano, *Ciao 2001*, a. 9, n. 31, 7 agosto 1977.

«Jacquerie senza bandiere», *Il Corriere della Sera*, 8 dicembre 1976. Citato in Crainz 1993, p. 566.

«Lou Reed in concerto», *Controcultura*, n. 9, Savelli-Stampa Alternativa, Roma, 1975. Citato in Carrera 1980a, p. 149.

BERNARDI, ALESSANDRO; MANGINI, GIORGIO; DALL'OLIO, SANDRO, «Rock e metropoli», *Musica 80*, a. 1, n. 1, febbraio 1980, pp. 14-15.

BERTONCELLI, RICCARDO, recensione di Francesco Guccini, *Stanze di vita quotidiana*, *Gong*, a. 3, n. 1, gennaio 1975.

BERTRANDO, PAOLO, recensione di Gaznevada, *Sick Soundtrack*, *Musica 80*, a. 1, n. 11, gennaio-febbraio 1980, p. 46.

CAROLI, DANIELE, «Quattro giorni al Parco Lambro», *Ciao 2001*, a. 8, n. 30, 1 agosto 1976.

CARRERA, ALESSANDRO, «Il concerto per Demetrio Stratos», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 50-51.

CASTALDO, GINO, «In fuga verso ieri», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 12-14.

CERRONI, UMBERTO, «Società di massa e violenza "rossa"», *L'Unità*, 26 marzo 1978, p. 1.

DELCONTE, PEPPO, «Aggregazione e liberazione», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 48-49.

ECO, UMBERTO, «Il laboratorio in piazza», *L'Espresso*, 10 aprile 1977. Ora in Eco 1983.

EUSEBI, MAURO, «Punk-rock: la musica degli anni '80?», *Nuovo Sound*, a.4, n. 4, aprile 1977, pp. 14-15.

FABBRI, FRANCO –

«Dalla musica sulla politica alla politica sulla musica», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 1 giugno 1979, pp. 47-48.

- «Musica tra le musiche», *Laboratorio musica*, a. 2, n. 14-15, luglio-agosto 1980, p. 42.
- «Riflettori sull'Orchestra», *Laboratorio Musica*, a. 3, n. 25, giugno 1981, pp. 3-5.
- FERRARI, ILIA, «C'eravamo anche noi», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 10-11.
- GUCCINI, FRANCESCO, Francesco Guccini in concerto al Folkstudio di Roma, 3 ottobre 1975, Archivio Folkstudio, Discoteca di Stato, Identificativo record IT-DDS0000085115000000, 1 CD.
- LUZZATTO FEGIZ, MARIO, «Concerto interrotto e palco invaso al Palalido», *Il Corriere della Sera*, 3 aprile 1976. Ora in www.rimmelclub.it/pag54.htm; accesso 15 dicembre 2015.
- PESTALOZZA, LUIGI, «Ancora su Ravenna e i giovani», *Rinascita*, 27 agosto 1976. Citato in Prato 2010, p. 368.
- PILATI, ELIANA, «Su Dalla/De Gregori», *Laboratorio Musica*, a. 1, n. 4, settembre 1979, pp. 41-44.
- PINTOR, GIAIME, «Dietro le parole», *Laboratorio musica*, a. 1 n. 5, ottobre 1979, pp. 14-17.
- RUSCONI, MARISA, «Com'è difficile essere giovani», *L'Espresso*, 20 luglio 1976. Citato in Crainz 2003, p. 556.
- SETTIMELLI, LEONCARLO, «Folk a Canzonissima», *Nuova Generazione*, dicembre 1974.
- STRANIERO, MICHELE L., «Sentimento e trasgressione», *Il Cantautore* 1980, Club Tenco Sanremo, p. 1.

Discografia¹

AA.VV. –

1979 Il concerto – Omaggio a Demetrio Stratos, Cramps Records 5203 001, 1979, 2 33 giri.

5° Festival della Canzone Italiana Sanremo 1955, Via Asiago 10 – Twilight Music, 2005, CD.

Folk Festival 1, a cura di Franco Coggiola e Michele L. Straniero, I Dischi del Sole DS 125/127 CP, settembre 1966, 33 giri.

Folk Festival 2, a cura di Franco Coggiola e Michele L. Straniero, I Dischi del Sole DS 176/178 CP, marzo 1969, 33 giri.

Rock '80, Cramps 5202 002, 1980, 33 giri

Sanremo 1952. Cari Amici Vicini e Lontani, Via Asiago 10, 2013, CD.

That's Underground, CBS SPR 23, 1968 [1969 in Italia], 33 giri.

AL BANO & ROMINA POWER, «Felicità» / «Arrivederci a Bahia», Baby Records BR 50258, 1982, 45 giri.

ALLUMINOGENI –

«Orizzonti lontani» / «L'alba di Bremit», Fonit SPF 31262, 1970, 45 giri.

Scolopendra, Fonit LPQ 09065, 1972, 33 giri, note di copertina di Emio Donaggio.

ANKA, PAUL, «Ogni volta» / «Stasera resta con me», RCA Victor 45 N 1395, 1964, 45 giri.

AREA, *AreAzione*, Cramps CRSLP 5104, 1975, 33 giri.

ASSUNTINO, RUDI, «E lui ballava» / «Stornelli presidenziali», Linea rossa LR 45 /1, 1967, 45 giri.

BALISTRERI, ROSA –

«Picciriddi Unni Iti» - «C'erano Tri Surelli» / «O Cuntadinu Sutta Lu Zappuni», Linea rossa LR 45-8, 1967, 45 giri.

Amore tu lo sai la vita è amara, Cetra Folk LPP 184, 1972, 33 giri.

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO –

Banco del Mutuo Soccorso, Ricordi SMRL 6094, 1972, 33 giri.

Io sono nato libero, Ricordi SMRL 6123, 1973, 33 giri.

¹ Dove non è stato possibile consultare i dischi originali, i numeri di catalogo e le date di uscita sono ricavati dai siti *Discografia della canzone italiana* (discografia.dds.it) e Discogs (www.discogs.com).

BARRETO, DON MARINO JR., *Arrivederci* («Arrivederci» - «Mia cara Venezia» / «Per un bacio d'amor» - «Angeli negri»), Philips 431 013 PE, 1959, 45 giri EP.

BATTIATO, FRANCO –

Fetus, Bla Bla BBXL 10001, 1971, 33 giri.

L'era del cinghiale bianco, Emi 3C 064-18285, 1979, 33 giri.

La voce del padrone, Emi Italiana 3C064-18558, 1981, 33 giri.

Patriots, Emi Italiana 3C064-18521, 1980, 33 giri.

Pollution, Bla Bla BBXL 10002, 1972, 33 giri.

BATTISTI, LUCIO –

«Dolce di giorno» / «Per una lira», Ricordi SRL 10430, 23 luglio 1966, 45 giri.

«Un'avventura» / «Non è Francesca», Ricordi SRL 10529, 1969, 45 giri.

Amore e non amore, Ricordi SMRL 6074, 1971, 33 giri.

Emozioni, Ricordi SMRL 6079, 1970, 33 giri.

BENNATO, EDOARDO –

La torre di Babele, Ricordi SMRL 6190, 1976, 33 giri.

Non farti cadere le braccia, Ricordi SMRL 6109, 1973, 33 giri.

Sono solo canzonette, Ricordi SMRL 6279, 1980, 33 giri.

BERTELLI, GUALTIERO E RONCHINI, LUISA, «Tera e acqua» / «A Porto Marghera», Linea rossa LR 45 / 2, 1967, 45 giri.

BIGLIOTTO, ELIO, Orchestra di Virgilio Piubeni, «Canzone all'italiana» / «A Nuevo Laredo», Parlophon TT9880, 1956, 78 giri. Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000043608000000.

BINDI, UMBERTO –

«Arrivederci» / «Odio», Ricordi SRL 10-029, 1959, 45 giri;

e la sua orchestra, «È vero» / «Luna nuova sul Fuji-Yama», Ricordi SRL 10-012, 1960, 45 giri.

con Giampiero Boneschi e i suoi archi, «Girotondo per i grandi» / «Basta una volta», SRL 10-033, 1959, 45 giri.

con Giampiero Boneschi e i suoi archi, *Girotondo per i grandi*, Ricordi ERL 128, 1959, 45 giri EP.

con Enzo Ceragioli e la sua orchestra e il Vocal Comet, «Il nostro concerto» / «Un giorno, un mese, un anno», Ricordi SRL 10-141, 1960, 45 giri.

«Nuvola per due» / «Amare te», Ricordi SRL 10-030, 1959, 45 giri.

Umberto Bindi, la sua voce, il suo pianoforte, le sue canzoni («Arrivederci» / «Odio» / «Nuvola per due» / «Amare te»), Ricordi ERL 126, 1959, 45 giri EP.

Un giorno, un mese, un anno, Ricordi ERL 151, 1960, 45 giri EP.

Umberto Bindi e le sue canzoni, Ricordi MRL 6003, 1960, 33 giri.

BONI, CARLA E LATILLA, GINO, «Arriva il direttore» / Achille Togliani, «Canzone da due soldi», orchestra diretta da Cinico Angelini, Cetra DC 5962, 1954, 78 giri.

ROSARIO BORELLI, «Una bugia meravigliosa» / «Voglio vendere l'anima», Rca Camden 45 CP 66, 1960, 45 giri.

BUTI, CARLO, con l'orchestra Ferruzzi, «Canta all'italiana», Columbia DQ 1425, 1935, 78 giri.

CALISE, UGO e la sua chitarra, «Maliziusella» / «'O sole giallo» / «'Na canzone pe' ffa' ammore» / «Suspiranno' na' canzone», Columbia SEMQ 36, 1957, 45 giri EP.

I CAMPIONI - CANTA TONY DALLARA –

«Che sbadato» / «Pecché nun saccio dì», Music 2211, 1957, 45 giri.

«Come prima» / «L'autunno non è triste», Music 2217, 1957-8, 45 giri; ML 2217, 1957-8, 78 giri.

«Como antes», Zafiro Z-E25, 1957, 45 giri EP.

«Lonely Man» / «The Last Round Up», Music 2215, 1957, 45 giri.

«Maliziusella» - «Nu tantillo 'è core» / «Come prima» - «L'autunno non è triste», Music EPM 10099, 1957-8, 45 giri EP.

«Maliziusella» / «Nu tantillo 'e core», Music 2216, 1957, 45 giri.

«Me piace sta vucchella» / «Che m'è mparato affà», Music 2210, 1957, 45 giri;

«My Tennessee» - «Ti dirò» / «Brivido blu» - «Condannami», Music EPM 10105, 1958, 45 giri EP.

«Ti dirò» / «My Tennessee», Music 2218, 1957-8, 45 giri.

CANTACRONACHE –

Cantacronache sperimentale («Canzone triste» - «Colloquio con l'anima» / «Ad un giovine pilota» - «Dove vola l'avvoltoio»), Italia Canta 45 CS, 1958, EP 45 giri. Note di copertina di Massimo Mila.

Cantacronache 5 («Ballata del soldato Adeodato» - «La donna nubile» / «Storia di capodanno» - «Valzer della credulità»), Italia Canta C 0009, 1960, EP 45 giri. Note di copertina di Guido Aristarco.

Cantacronache 6 («Il Ratto della chitarra» - «Una carriera» / «Ero un consumatore» - «Per i morti di Reggio Emilia»), Italia Canta CO016, 1960, 45 giri EP. Canta Fausto Amodei.

Canti di protesta del popolo italiano 1, a cura di Emilio Jona e Sergio Liberovici, Italia Canta SP 33/R/0012, 1959, 33 giri.

IL CANZONIERE FEMMINISTA, *Amore e potere*, I Dischi dello Zodiaco VPA 8376, 1977, 33 giri.

CANZONIERE INTERNAZIONALE, *Siam venuti a cantar maggio*, Cetra Folk LPP 261, 1974, 33 giri.

- CAPSICUM RED, *Appunti per un'idea fissa*, Bla Bla BBL 11051, 1972, 33 giri.
- CARBONI, OSCAR, «Cantando all'italiana», Cetra DC 4684, 1947, 78 giri.
- CARLASTELLA, «Lo spirù», di P. Casarini e L. Milena, Orchestrina di Pippo Casarini, Odeon P 860, 1947, 78 giri.
- CARMEN [VILLANI], «Mille chitarre contro la guerra» / «Ti prego resta qui con me», Bluebell BB03161, 1966, 45 giri.
- CAROSONE, RENATO E IL SUO QUARTETTO, «Mambo italiano» / «Mo' vene natale», Pathé MG 332, 1 dicembre 1955, 78 giri.
- CASELLI, CATERINA, «Nessuno mi può giudicare» / «Se lo dici tu», CGD N 9608, 1966, 45 giri.
- I CAVALIERI, CANTA TENCO –
- «Mai» / «Giurami tu», Ricordi SRL 10-031, 1959, 45 giri;
- «Mi chiedi solo amore» / «Senza parole», Ricordi SRL 10-032, 1959, 45 giri.
- Vol. 1*, ERL 127, 1959, 45 giri EP.
- CCCP–FEDELI ALLA LINEA, *Ortodossia*, Attack Punk Sixth Attack, 1984, 45 giri EP.
- CELENTANO, ADRIANO –
- «Azzurro» / «Una carezza in un pugno», Clan Celentano ACC 24080, 1968, 45 giri.
- «Ciao ragazzi» / «Chi ce l'ha con me», Clan ACC 24022, 1965, 45 giri.
- «Ciao ti dirò» / «Un'ora con te», Jolly J 20057, 1959, 45 giri.
- «Il ragazzo della via Gluck» / «Chi era lui», Clan Celentano ACC 24032, 1966, 45 giri.
- e I Ribelli. «Mondo in Mi 7^a» / «C'è una festa sui prati», Clan Celentano ACC 24040, 1967, 45 giri.
- «Pregherò» / «Pasticcio in paradiso», Clan ACC 24005, 1962, 45 giri.
- CIARCHI, PAOLO, «Una cosa già detta» / «Piccolo uomo», Linea rossa LR 45/5, 1967, 45 giri.
- CINQUETTI, GIGLIOLA, «Sera» / «Se deciderai», CGD N9676, 1968, 45 giri.
- COMMISSIONE ARTISTICA DEL MOVIMENTO STUDENTESCO MILANESE, «Compagno Franceschi» / «E se il nemico attacca (ovvero, contro ogni opportunismo)», Edizioni Movimento Studentesco, MS 004 S, 1973, 45 giri.
- CONSOLI, CARMEN, *Elettra*, Polydor, 2009, CD.
- CONSOLINI, GIORGIO, «Canzone all'italiana» / «L'hai voluto tu», Parlophon QMSP 16104, 1956, 45 giri.
- CONTE, PAOLO –
- «Questa sporca vita» / «La fisarmonica di Stradella», RCA Italiana TPBO 1073, novembre 1974, 45 giri.
- Appunti di viaggio*, RCA PL 31634, 1982, 33 giri.

- Paolo Conte*, Rca italiana TPL 1-1092, 1974, 33 giri.
- CURTIS, BETTY, «Non dir di no» / «Dimmelo con un disco», CGD N9134, 1959, 45 giri.
- D'ANGELO, ROBERTA, *Roberta D'Angelo*, Rca TPL1-1213, 1976, 33 giri.
- DAFFINI, GIOVANNA, «Festa d'aprile» / «Ama chi ti ama», Linea rossa LR 45/4, 1967, 45 giri.
- DALLA, LUCIO, «Quand'ero soldato» / «Tutto il male del mondo», Arc AN 4101, 1966, 45 giri.
- DE ANDRÈ, FABRIZIO –
- «Il fannullone» / «Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers», Karim KN 177, 1963, 45 giri [a nome Fabrizio].
- «La ballata del Miché» / «La ballata dell'eroe», Karim KN 103, 1961, 45 giri [a nome Fabrizio].
- «La ballata dell'eroe» / «La guerra di Piero», Karim KN 194, 1964, 45 giri.
- «Nuvole barocche» / «E fu la notte», Karim KN 101, 1961, 45 giri [a nome Fabrizio].
- «Per i tuoi larghi occhi» / «Fila la lana», Karim KN 206, 1965, 45 giri.
- In concerto (Arrangiamenti PFM) Vol. 1*, Ricordi SMRL 6244, 1979, 33 giri.
- In concerto (Arrangiamenti PFM) Vol. 2*, Ricordi ORL 8431, 1980, 33 giri.
- Volume 1*, Bluebell BB LP 39, 1968, 33 giri.
- Volume 8*, Produttori Associati PA/LP 54, 1975, 33 giri.
- DE GREGORI, FRANCESCO E DALLA, LUCIO, *Banana Republic*, Rca Italiana PL 31466, 1979, 33 giri.
- DE GREGORI, FRANCESCO E VENDITTI, ANTONELLO, *Theorius Campus*, IT ZSLT 70007, 1972, 33 giri [a nome Theorius Campus].
- DE GREGORI, FRANCESCO –
- Bufalo Bill*, Rca Italiana TPL1-1192, 1976, 33 giri.
- Rimmel*, Rca italiana, 1975, TPL 1-1107, 33 giri.
- DELLA MEA, IVAN E MARINI, GIOVANNA, «Ciò che voi non dite» / «La linea rossa», Linea rossa LR 45/3, 1967, 45 giri.
- DELLA MEA, IVAN –
- «Cara moglie» / «Io ti chiedo di fare all'amore», Dischi del Sole DS 205, 1966, 45 giri.
- Fiaba grande*, I dischi del Sole DS 1060/62, 1975, 33 giri.
- La balorda*, I dischi dello Zodiaco VPA 8165, 1972, 33 giri.
- Ringhera*, I dischi del Sole DS 1045/47, 1974, 33 giri.
- Se qualcuno ti fa morto*, I dischi del Sole DS 1009/11, 1972, 33 giri.
- DI CAPRI, PEPPINO e i suoi Rockers, «Don't Play That Song» / «Addio Mondo Crudele», Carisch VCA 26152, 1962, 45 giri.

DI MICHELE, GRAZIA, *Cliché*, IT / RCA ZPLT 34029, 1978, 33 giri.

DIAFRAMMA, *Siberia*, I.R.A. Records IR-LP1002, 1984, 33 giri.

DIK DIK, «Sognando la California» / «Dolce di giorno», Ricordi SRL 10-425, 1966, 45 giri.

I DUE CORSARI (Giorgio Gaber e Enzo Jannacci) –

con i Cavalieri, «Ehi! Stella» / «24 ore», Ricordi SRL 10-034, 1959, 45 giri.

con la Rolling Crew, «Teddy Girl» / «Dormi piccino», Ricordi SRL 10-110, 1960, 45 giri.

ENDRIGO, SERGIO –

«Bolle di sapone» / «Alle quattro del mattino», Tavola Rotonda T 70001, 1960, 45 giri.

«Canzone per te» / «Il primo bicchiere di vino», Cetra SP 1360, 1968, 45 giri.

EQUIPE 84 –

«29 settembre» / «È dall'amore che nasce l'uomo», Ricordi SRL 10-452, 1967, 45 giri.

«Nel cuore nell'anima» / «Ladro», Ricordi SRL 10-475, 1967, 45 giri.

Dr. Jeckill e Mr. Hyde, Ariston AR LP 12107, 1973, 33 giri.

I FLIPPERS, «Cha cha cha dell'impiccato» / «Baci cha cha cha», RCA PM45 0137, 1960, 45 giri.

GABER, GIORGIO –

e la sua Rolling Crew, «Be Bob a Lula» / «Love Me Forever», Ricordi SRL 10011, 1958, 45 giri.

con I Cavalieri, «Canta» / «Bambolina», Ricordi SRL 10-044, 1959, 45 giri.

e la sua Rolling Crew, «Ciao ti dirò» / «Da te era bello restar», Ricordi SRL 10010, 1958, 45 giri.

e la sua Rolling Crew, *Ciao... ti dirò* («Ciao ti dirò» - «Da te era bello restar» / «Be Bob a Lula» - «Love Me Forever»), Ricordi ERL 10-009, 1958, 45 giri EP.

«Geneviève» / «Desidero te», Ricordi SRL 10-066, 1959, 45 giri.

e la sua Rolling Crew, «Nairobi» / «Buona notte tesoro», Ricordi SRL 10-023, 1959, 45 giri.

e la sua Rolling Crew, «Non dimenticar le mie parole» / «Dimmi chi sei», Ricordi SRL 10-024, 1959, 45 giri.

la sua chitarra e I Cavalieri, «Priscilla» / «Rhum e Juke Box», Ricordi SRL 10-036, 1959, 45 giri.

e la sua Rolling Crew, «Sea Cruise» / «Save My Soul», Ricordi SRL 10-040, 1959, 45 giri.

la sua chitarra e I Cavalieri, «Venus» / «Dream Big», Ricordi SRL 10-037, 1959, 45 giri.

GAETANO, RINO, *Nuntereggae più*, IT ZPLT 34037, 1978, 33 giri.

GIANCO, RICKY –

«Come un bambino» / «Mi tufferò con te», Round Table RT 0021, 1961, 45 giri [a nome Ricky e un altro].

«Tu vedrai» / «Il mio mondo» - «Non c'è pietà», Clan ACC24006, 1962, 45 giri.

Alla mia mam..., Ultima Spiaggia ZVLS55187, 1976, 33 giri.

HALEY, BILL AND HIS COMETS, «Pat-a-cake» - «Fractured» / «Stop Beatin' Around the Mulberry Bush» - «Dance with a Dolly», Decca REF 1031, 1956, 45 giri EP.

I GIGANTI –

«Morirai senza di lei» / «Giorni di festa», Rifi RFN 16074, 1965, 45 giri.

«Proposta» / «La tomba dell'amore», Rifi RFN NP 16181, gennaio 1967, 45 giri.

«Tema» / «La bomba atomica», Rifi RFN 16144, 1966, 45 giri.

Terra in bocca (poesia di un delitto), Rifi RDZ-ST 14207, 1971, 33 giri.

GUCCINI, FRANCESCO –

Folk Beat n. 1, La Voce del Padrone PSQ 027, 1967, 33 giri [a nome Francesco].

Stanze di vita quotidiana, Columbia 3C 064-18032, 1974, 33 giri.

Via Paolo Fabbri 43, Emi Italiana 3Co64-18188, 1976, 33 giri.

GUCCINI, FRANCESCO e I NOMADI, *Album concerto*, Emi 3Co64-18460, 1979, 33 giri.

LATERZA, ANTONIETTA, *Alle sorelle ritrovate*, Cramps CRSLP 5201, 1975, 33 giri.

LAUZI, BRUNO –

Lauzi al cabaret, CGD FG 5020, 1965, 33 giri.

Kabaret n. 2, Ariston ARS 300001 LPS, 1967, 33 giri.

Persone, Numero Uno ZPLN 34014, 1977, 33 giri.

LE CANTAUTORI, *Settembre 1975: Musica dal pianeta donna*, IT/Rca TPL1 1181, 1975, 33 giri.

LE GEMELLE KESSLER, «La notte è piccola» / «Lasciati baciare col letkiss», Derby DB 5110, febbraio 1965, 45 giri.

LESCANO, CATERINETTA, «Ti dirò», Orchestra Cetra diretta da Pippo Barzizza, Parlophon GP93180, 1940, 78 giri.

LITFIBA, *Desaparecido*, I.R.A. Records IR-LP1003, 1985, 33 giri.

LOLLI, CLAUDIO, *Disoccupate le strade dai sogni*, Ultima Spiaggia ZBLS 34020, 1977, 33 giri.

LOTTA CONTINUA, «Ballata di Pinelli» - «La violenza» / «La ballata della Fiat», Lotta Continua LC1, 1970, 45 giri.

LUMINI, DAISY –

«Il Gabbiano» / «Tante piccole cose», RCA Camden 45 CP 106, 1961, 45 giro.

«Lasciarsi (non chiedermi di più)» / «Whisky», RCA Camden 45 CP 21, 1959, 45 giri.

Daisy come folklore, Cedi TC 85006, 1960, 33 giri.

MAIOCCHI, RIKI, «Uno in più» / «Non buttarmi giù», CBS 2388, settembre 1966, 45 giri.

MANFREDI, GIANFRANCO, *Zombie di tutto il mondo unitevi*, Ultima spiaggia ZPLS 34009, 1977, 33 giri.

MAOLUCCI, ENZO –

Barbari e bar, Dischi dello Zodiaco VPA 8380, 1978, 33 giri.

L'industria dell'obbligo, Dischi dello Zodiaco VPA 8311, 1976, 33 giri.

MATIA BAZAR, «Vacanze romane» / «Palestina», Ariston AR 00943, 1983, 45 giri.

MECCIA, GIANNI –

e la sua chitarra, «Aiuto» / «Io dico no», RCA Camden 45 CP 81, 1960, 45 giri.

con Roberto Pregadio e il suo complesso, «Il barattolo» / «Quanta paura», RCA 45 CP 71, 1960, 45 giri.

Meccia canta Meccia («Il barattolo» - «Alzo la vela» / «I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi, bao bao)» - «Folle banderuola»), RCA Camden ECP 55, 1960, 45 giri EP.

e I Carraresi, «Jasmine» / «I soldati delicati», RCA Camden 45 CP 42, 1959/1960, 45 giri.

con Roberto Pregadio e il suo complesso, «I segreti li tengono gli angeli (Pissi pissi bao bao)» / «Alzo la vela», RCA Camden 45 CP 72, 1960, 45 giri.

e la sua chitarra, «Odio tutte le vecchie signore» / «Diomira», RCA 45 No768, 1959, 45 giri; 45CP 82, 1960, 45 giri.

MINA –

«Folle banderuola» / «Un disco e tu», Italdisc MH 40, 1960, 45 giri.

«Il cielo in una stanza» / «La notte», Italdisc MH 61, giugno 1960, 45 giri.

Dedicato a mio padre, PDU PLD 5001, 1967, 33 giri.

MODUGNO, DOMENICO –

«Nel blu dipinto di blu» / «Strada 'nfosa», Fonit SP 30208, SP 0475, SP 0374, 45 giri; Fonit 15972, 78 giri.

«Nel blu dipinto di blu» / «Vecchio frack», Fonit SP 30222, febbraio 1958, 45 giri.

e la sua chitarra, *Domenico Modugno*, Fonit LP 200, 1956, 33 giri.

MONTI, MARIA –

«Zitella cha cha cha» / «Si dice», RCA Camden 45 CP 100, 1960, 45 giri.

Canzoni popolari italiane, Ricordi MRP 9019, 1965, 33 giri.

Memoria di Milano, Cetra Folk LPP 185-186, 1972, 33 giri 2 LP.

Recital. RCA PML 74, 1961, 33 giri.

MORANDI, GIANNI –

«C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones» / «Se perdo anche te», RCA PM3375, ottobre 1966, 45 giri.

«In ginocchio da te» / «Se puoi uscire una domenica sola con me», RCA Italiana PM 45 3263, 1964, 45 giri.

MUROLO, ROBERTO –

e la sua chitarra, Durium ms Al 502, 1955, 33 giri.

e la sua chitarra, Durium ms Al 501, 1955, 33 giri.

e la sua chitarra, Durium ms Al 515, 1955, 33 giri.

e la sua chitarra, Durium ms Al 516, 1955, 33 giri.

e la sua chitarra, Durium ms Al 545, 1956, 33 giri.

NANNINI, GIANNA, *Gianna Nannini*, Ricordi SMRL 6191, 1976, 33 giri.

NEW TROLLS –

«Davanti agli occhi miei» / «Quella musica», Cetra SP 1398, 1969, 45 giri.

«Io che ho te» / «Lei mi diceva», Cetra SP 1392, 1969, 45 giri.

«Sensazioni» / «Prima c'era la luce», Cetra SP 1355, 1967, 45 giri.

«Una miniera» / «Il sole nascerà», Cetra SP 1415, ottobre 1969, 45 giri.

«Una storia» / «Vento caldo dell'estate», Cetra SP 1449, 1971, 45 giri.

«Visioni» / «Io ti fermerò», Cetra SP 1369, 1968, 45 giri.

Concerto grosso per i New Trolls, Fonit Cetra SP 1456, 1971, 45 giri.

Concerto Grosso per i New Trolls, Cetra LPX 8, 1971, 33 giri.

New Trolls, Fonit Cetra LPX 7, 1970, 33 giri.

Senza orario senza bandiera, Fonit LPX 3, 1968, 33 giri.

I NOMADI –

«Dio è morto» / «Per fare un uomo», Columbia SCMQ 7046, 1967, 45 giri.

«Noi non ci saremo» / «Un riparo per noi», Columbia SCMQ 7021, 1966, 45 giri.

Per quando noi non ci saremo, Columbia CPSQ 530, 1967, 33 giri.

NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE, *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, Rare RAR LP 55011, 1971, 33 giri. Note di copertina di Roberto De Simone.

PAOLI, GINO –

con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Co-eds» / «Maschere», Ricordi SRL 10-115 1960, 45 giri.

con I Cavalieri, «Dormi» / «Non occupatemi il telefono», Ricordi SRL 10048, 1959, 45 giri.

«Grazie» / «Vorrei averti per me», Ricordi SRL 10-130, 1960, 45 giri.

con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Il cielo in una stanza» / «Però ti voglio bene», Ricordi SRL 10-116, 1960, 45 giri.

con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «La gatta» / «Io vivo nella luna», Ricordi SRL 10-114, 1960, 45 giri.

con I Cavalieri, «La notte» / «Per te», Ricordi SRL 10074, 1959, 45 giri.

con I Cavalieri, «La tua mano» / «Chiudi», Ricordi SRL 10-047, 1959, 45 giri.

«Sapore di sale» / «La nostra casa», Rca PM45-3204, 1963, 45 giri.

con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Sassi» / «Maschere», Ricordi SRL 10-161, 1960, 45 giri.

«Un uomo vivo» / «In un caffè», Ricordi SRL 10-177, 1961, 45 giri.

PAVONE, RITA, «La partita di pallone» / «Amore twist», Rca Victor PM 3140, 45 giri, 1962.

PIETRANGELI, PAOLO –

«Risoluzione dei Comunardi» - «Il vestito di Rossini» / «Contessa», Linea rossa LR 45/11, 1968, 45 giri.

«Valle Giulia» / «Repressione» - «Uguaglianza», Linea rossa LR 45/13, 1968, 45 giri.

Karlmarxstrasse, I Dischi del Sole DS 1033/35, 1974, 33 giri. Note di copertina di Tito Saffioti.

PINK FLOYD, THE NICE, STEVE MILLER BAND, DEEP PURPLE, *Progressive Story*, Emi 3C 162-50133 Y, 1971, cofanetto 4 33 giri.

PIZZI, NILLA, «Auf Wiedersehen Sweetheart» / «Colpa del bajon», Cetra DC 5689, 1953, 78 giri

PIZZI, NILLA E LATILLA GINO, «Colpa del bajon» / Carla Boni, «Terra straniera», Cetra DC 5851, 1953, 78 giri.

I POOH, «Brennero '66» / «Per quelli come noi», Vedette VVN 33121, 1966, 45 giri.

PREMIATA FORNERIA MARCONI –

Live in U.S.A., Numero Uno DZSLN 55676, 1974, 33 giri.

Per un amico, Numero Uno DZSLN 55155, 1972, 33 giri.

Photos of Ghosts, Manticore MAN CS 66668 0698, 1973, 33 giri.

Storia di un minuto, Numero Uno ZSLN 55055, 1972, 33 giri.

PRESLEY, ELVIS, «Heartbreak Hotel» / «I Was the One», RCA A25V 0470, 1956, 78 giri.

QUARTETTO CETRA –

«Ballate col bajon» / «La pentolaccia», Cetra DC5642, febbraio 1953, 78 giri.

«Caccia al marito» / «Cha cha cha romano», Ricordi SRL 10-162, 1960, 45 giri.

«Un disco dei Platters» / «Non so dir “ti voglio bene”», Cetra SP 93, 45 giri.

RANIERI, KATYNA –

«Canzone da due soldi» / «Rose», orchestra diretta da Trovajoli, Armando. RCA A25V-0053, 78 giri, Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000039289000100.

«Canzone da due soldi» / «Sotto l'ombrello», orchestra diretta da M. Migliardi, 78 giri, Discoteca di Stato, identificativo record IT-DDS0000059681000100.

ROMAN NEW ORLEANS JAZZ BAND CON MARIA MONTI, «Impariamo il madison» / «L'ho imparato», RCA Camden CP 105, settembre 1960, 45 giri.

THE ROKES –

«Che colpa abbiamo noi» / «Piangi con me», Arc AN 4081, 1966, 45 giri.

«È la pioggia che va» / «Finché c'è musica mi tengo su», Arc AN 4100, 1966, 45 giri.

SALVIATI, RINO e la sua chitarra. *Prima raccolta di successi*, Durium ms A 549, 1956, 33 giri.

SAMSON, PATRICK, «Dille sì» / «Na Na Hey Hey», Carosello CI 20251, 1970, 45 giri.

SERGIO [SERGIO DI MARTINO], «Perché una luce» / «Non farlo», Rifi RFN NP 16063, 1964, 45 giri.

SKIANTOS, *MONO tono*, Cramps CRSLP 5205-851, 1978, 33 giri.

SERVIDA, ANGELO, «Fiorin fiorello», Durium-La voce dell'impero L 5336 AC 573, 1938 [circa], 78 giri.

SOLO, BOBBY, «Una lacrima sul viso» / «Non ne posso più», Ricordi SRL 10-338, 1964, 45 giri.

STORMY SIX –

L'Unità, First FR 50050, 1972, 33 giri.

Un biglietto del tram, L'Orchestra OLP 10001, 1975, 33 giri.

STRANIERO, MICHELE L., «Preghiera del marine» / «La révolution» [sic], Linea rossa LR 45/6, 1967, 45 giri.

THE SUPERSONICS, «New Guitar Boogie Shuffle» / «The Sheik of Araby», Decca L 1197, 1954, 78 giri. *Catalogo Generale Decca*, giugno 1954.

TAJOLI, LUCIANO, «Canzone da due soldi», orchestra diretta dal Maestro Maraviglia, Odeon H18374, 78 giri. Identificativo record IT-DDS0000064668000000.

TENCO, LUIGI –

con i Cavalieri, «Amore» / «Non so ancora», Ricordi SRL 10-044, 1959, 45 giri [a nome Gigi Mai].

«Ciao amore ciao» / «E se ci diranno», RCA PM 3387, 1967, 45 giri.

«Io vorrei essere là» / «Io sono uno», RCA PM 3419, 1967, 45 giri.

«Lontano lontano» / «Ognuno è libero», RCA Italiana PM45 3355, 1966, 45 giri.

con Giampiero Reverberi e la sua orchestra, «Quando» / «Sempre la stessa storia», Ricordi SRL 10-122, 1960, 45 giri.

con i Cavalieri, *Sophisticated Rock*, Ricordi ERL 135, 1959, 45 giri EP [a nome Gigi Mai].

con i Cavalieri, «Vorrei sapere perché» / «Ieri», Ricordi SRL 10-045, 1959, 45 giri [a nome Gigi Mai].

Luigi Tenco, Ricordi MRL 6023, 1962, 33 giri.

Tenco, RCA S 3, 33 giri, 1966.

UMBERTO [NAPOLITANO], «Chitarre contro la guerra» / «Che ragioni come te», Jolly J 20385, 1966, 45 giri.

VANONI, ORNELLA –

«Hanno ammazzato il Mario» / «La zolfara», Ricordi SRL 10-072, 1959, 45 giri.

«Sentii come la vosa la sirena» / «Canto di carcerati calabresi», Ricordi SRL 10008, 1958, 45 giri.

Le canzoni della malavita, Ricordi ERL 10-001, 1958, 45 giri EP.

Ornella Vanoni, Ricordi MRL 6013, 1961, 33 giri.

VECCHIONI, ROBERTO –

«L'uomo che si gioca il cielo a dadi» / «Sono solamente stanco da morire», Ducale DUC 240, 1973, 45 giri.

«La pioggia e il parco» / «Un disco scelto a caso», Durium Ld A 7601, 1968, 45 giri.

Parabola, Ducale DUC 02, 1971, 33 giri.

Samarcanda, Philips 6323 049, 1977, 33 giri.

VENDITTI, ANTONELLO; DALLA, LUCIO; MONTI, MARIA E BALBO, LUCA, *Bologna 2 settembre 1974 (dal vivo)*, RCA Italiana TCL 2-1110, 1974, 33 giri.

VILLA, CLAUDIO –

«Tipitipitipso» / «Piccolissima serenata», Cetra AC 3274, 1957, 78 giri.

«Zi' Gennaro Rock and Roll» / «'O russo e 'a rossa», Cetra SP 114, 45 giri, 1958.

RINGRAZIAMENTI

Le radici di questa tesi affondano talmente profonde nel passato, talmente lontani sembrano oggi i suoi primi semi, che è difficile rintracciare e ricordare quanti vi hanno contribuito, più o meno volontariamente.

Sono profondamente grato al Dottorato in Spettacolo e Musica dell'Università di Torino per avermi permesso di dedicare gli ultimi tre anni a questa ricerca: in tempi difficili per le scienze umane nell'Università, e considerato lo scarso interesse che temi «leggeri» come la storia della canzone italiana di solito incontrano nell'accademia, il ringraziamento non è, davvero, di rito.

Nel corso di questi ultimi anni ho avuto la fortuna e il piacere di condividere problemi, discutere temi e obiettivi, scambiare pareri e materiali, con un gran numero di colleghi e maestri.

In ordine rigorosamente casuale, sento di dover ringraziare per qualcosa almeno Giulia Carluccio, Peppino Ortoleva, Febo Guizzi, Gabriele Marino, Jacopo Conti, Errico Pavese Angelo D'Orsi, Emilio Sala, Andrea Cossu, Giovanni Semi, Simone Garino, Derek Scott, Philip Tagg, Céline Pruvost, Luca Marconi, Tommaso Martino, Francesco D'Amato, Vincenzo Perna, Carlo Pestelli, Lucio Spaziante, Paolo Gallarati, Antonio Attisani, Silvio Alovisio, Enrico Bettinello, Filippo Arri, Andrea Malvano, Francesco Martinelli, Isabelle Marc, Stuart Green, Stefano Zenni, Alessandro Carrera, Nicola Scaldaferrì.

Parte della ricerca è stata presentata nel corso di seminari e conferenze in giro per l'Europa e in Italia, e la mia prospettiva si è modificata anche in risposta a obiezioni e reazioni raccolte in queste occasioni. Sono particolarmente grato agli organizzatori dei convegni *Intorno al Neorealismo* (Università di Torino, dicembre 2015), *Che cosa resterà degli anni Ottanta?* (Conservatorio di Parma, febbraio 2015), *AcadProg* (Université de Dijon, dicembre 2014), *A Long Way To The Top: The Production And Reception Of Music in a Globalized World* (Erasmus University, Rotterdam, novembre 2014), *IcoN 2014* (Kaunas University, giugno 2014), *50 anni di Bella Ciao* (Università di Milano, giugno 2014), *Poesia e canzone dalla Francia all'Europa* (Fondazione Sapegno, Morgex, luglio 2013), *Bridge Over Troubled Water* (XVII Conferenza Internazionale della IASPM, Universidad de Oviedo, Gijón, giugno 2013), delle giornate di studio *La critique musicale en Italie au XXe siècle* (Université de Rennes – Université Paris 8, 5 giugno 2015), *Littérature et cultures artistiques italiennes: réécritures, adaptations, détournements* (Université Paris-Sorbonne, 15 dicembre 2014, e della masterclass *Music Matters* (Tilburg University, 5 novembre 2014).

Il lavoro d'archivio, oggi in Italia, specie se sulle tracce di oggetti effimeri come le canzoni, è arduo e spesso scoraggiante. Per questo motivo un ringraziamento sentito va alle decine di archivi pubblici e privati che mi hanno ospitato, e che conservano i tasselli del puzzle che qui ho provato a comporre. Sono grato in particolare a quanti mi hanno aperto i loro archivi privati, o hanno facilitato la mia ricerca mettendo a disposizione il loro tempo e i loro ricordi. Devo almeno citare Enrico De Angelis, Silvio Destefanis, Mario De Luigi, Franco Settimo, Ricky Gianco, Shel Shapiro, Enrico Maria Papes, Eugenio Finardi, Davide Valfrè e Paolo Lucà (e il CREL di Rivoli), il Premio Città di Loano e il Club Tenco. Per tutto quello che mancava, sono intervenuti eBay e numerosi mercatini delle pulci.

Come giornalista musicale ho sempre avuto la fortuna di «saccheggiare» informazioni e stimoli anche nell'ambiente di lavoro: sono per questo grato al «giornale della musica» e ai colleghi di EDT (e a Susanna Franchi in particolare) per l'appoggio e la tolleranza.

Un ringraziamento speciale va a Goffredo Plastino, che ha supervisionato il mio periodo di ricerca presso l'International Centre for Music Studies alla Newcastle University. Molti spunti di questo lavoro devono molto a Goffredo, ai lunghi

pomeriggi passati ad ascoltare dischi e al suo sterminato archivio di riviste musicali, che nessuna struttura pubblica italiana può vantare.

Ho incontrato Franco Fabbri per la prima volta al suo corso di Musica Contemporanea dei Media nel 2003, mio primo anno all'Università di Torino: molte delle mie successive traiettorie professionali e di studio – fra cui una tesi triennale, una tesi specialistica e questa stessa ricerca – possono essere fatte risalire a quel primo incontro con i *popular music studies*. Questo lavoro deve a lui, al suo magistero e alle sue ricerche, più di quanto testimoniato dalle pur molte citazioni nel testo.

Ai miei genitori, agli amici che hanno sopportato e consigliato e ad Alice va l'ultimo, privato, ringraziamento.